

Die blütezeit der sienesischen malerei und ihre bedeutung für die ...

Walter Rothes

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXV.

DIE BLÜTEZEIT

DER SIENESISCHEN MALEREI

UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE ENTWICKLUNG DER ITALIENISCHEN KUNST

DIE BLÜTEZEIT

DER SIENESISCHEN MALEREI

UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DIE ENTWICKELUNG DER ITALIENISCHEN KUNST

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER SIENESISCHEN MALERSCHULE

VON

WALTER ROTHES

DR. PHIL.

MIT 52 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

DEM ANDENKEN MEINES BRUDERS.

INHALT.

BERICHTIGUNGEN.

p. 71 (7. Zeile von unten): Donna Regina statt Dona Regina.
p. 103 (Anm. 1, erste Zeile): Francesco da Volterra statt Daniele da Volterra.
p. 112 (7. Zeile von unten): Baldassare statt Baltassare.

VORWORT.

Das Interesse an sienesischer Kunst sowie ihre Wertung, speziell im Vergleich zur florentinischen, sind zweifellos in ein neues Stadium getreten. Eine systematische Zusammenfassung dessen, was die sienesische Malerschule, besonders in ihrer Blütezeit, geleistet hat, zumal ein kritisches Eingehen auf die Bedeutung dieser Leistungen für die Entwickelung der italienischen Gesamtkunst erschienen daher als eine neue, zeitgemäße, zwar — für den sich gern mit sienesischer Kunst beschäftigenden und für sie eingenommenen Autor — lohnende, aber, wie sich ergab, nicht in allen Stücken leichte Aufgabe. Trotz Vortrefflichem, was bisher über Sienas Maler in Einzel-Abhandlungen vorlag, traten dem Verfasser bei seiner Arbeit doch eine ganze Anzahl neuer, und, z. T., wie er denkt, nicht unwichtiger Gesichtspunkte und Momente zur Beurteilung der dortigen Kunsttätigkeit zutage. Daß längerer und wiederholter Aufenthalt nicht nur in Siena selbst, sondern auch in der näheren und ferneren Umgebung, nicht zum mindesten in kleineren Ortschaften, die der Kunstforschung bisher noch wenig zugänglich waren, der Veröffentlichung dieser Arbeit vorangehen mußte, darf als selbstverständlich gelten. — Die relativ große Anzahl (82) der in Lichtdruck reproduzierten Kunstwerke sollte mithelfen den Werdegang sienesischer Kunstentwickelung zu verdentlichen. Ein Teil der von Lombardi in Siena aufgenommenen Photographien sind im vorliegenden Werke zum ersten Male publiziert.

Außerdem sind noch Photographien von Alinari und Brogi in Florenz benutzt. — Endlich möchte ich nicht unerwähnt lassen, wie häufig mir durch liebenswürdiges Entgegenkommen der Vorstände von Archiven, Bibliotheken, Museen, Klöstern, etc. meine Arbeit erleichtert wurde. Besonders erfuhr sie reiche Förderung durch das unter Leitung des Herrn Professor Brockhaus stehende, deutsche kunsthistorische Institut in Florenz.

Wiesbaden, im September 1904.

Der Verfasser.

I.

EINLEITENDES.

Historische Grundlagen für die künstlerische Betätigung in Siena: Kirchliches, Staatliches, Geistes- und Privatleben. Gelehrte und Künstler. Architektur und Plastik in ihrem Verhältnis zur Malerei.

Man sagt zwar, daß Eintracht und Ruhe, daß friedliches Gedeihen Vorbedingungen der Blüte von Künsten und Wissenschaften in einem Staatswesen seien, die Geschichte jedoch belehrt uns häufig eines andern. Auch die Zeit von Sienas höchster geistiger Entfaltung, war keineswegs eine friedliche, ruhige, im Gegenteil, äußere und innere Kämpfe hielten damals das Volk in beständiger Erregung. Wie starrte nicht Siena im Duocento und Trecento häufig in Waffen! Und doch war es die Zeit, in der alle andern Städte Siena um seinen künstlerischen Ruhm beneiden durften. In unruhigem Bürgerzwist stürzte eine Verfassung die andere. Dem Kollegium der Vierundzwanzig folgte die Regierung der Sechsunddreißig. Andere Verwaltungen schlossen sich an. Es kam das Regiment der Neun. Die Reihen der Bewohner waren in Ghibellinen und Guelfen feindlich geteilt. Die Adelsgeschlechter, besonders die Salimbeni und die Tolomei, befehdeten sich untereinander. Die edle Gestalt einer Pia Tolomei wurde das blutige Opfer des mörderischen Grafen Pannochieschi. Waren aber nicht diese Streitigkeiten Anlaß zu den turm- und festungsähnlichen Palastbauten? Nahm nicht durch sie die Profanarchitektur ihren Aufschwung? Zwang nicht das Verhalten der Bürger Ambruogio Lorenzetti förmlich dazu die Folgen des guten wie des bösen Regiments warnend und mahnend an die Wände des Palazzo Publico zu malen.

Bei Kämpfen gegen den gemeinsamen äußeren Feind durften sich die inneren Verstimmungen nicht regen. Mit Arrezzo, dann mit

Florenz lag man im Streit. Nach der siegreichen Schlacht von Montaperto im Jahre 1260, deren günstigen Ausgang man der besonderen Fürsprache der Madonna verdanken zu dürfen glaubte, baute man der «Advocata Senensium» zu Ehren die herrlichen Marienkirchen; schier zahllose Marienbilder wurden zu ihren Ehren gemalt. Und so gaben wieder Krieg und Kampf ersten Anstoß zur Blüte der bildenden Kunst.[1]

Trotz aller Wirren, die ein an Zwist und kriegerischen Unternehmungen reiches Leben stets mit sich bringt, fehlt es in der Geschichte Sienas nicht an bedeutenden Begebenheiten und Persönlichkeiten auf kirchlichem, geistig kulturellem, wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet. Wo viel Licht ist, da ist auch viel Schatten und umgekehrt. Geschah auf sienesischem Boden so manches Verbrechen, und war, wenn auch passiv, eine Tolomei in einem solchen verwickelt, so war auch Siena auf der andern Seite die Heimat von Seligen und Heiligen, und wieder steht ein Tolomei in den ersten Reihen derselben. Zu Montoliveto gründete Bernardo Tolomei, der Gott und die Einsamkeit am meisten liebte, im Jahre 1319 das Kloster der weißen Benediktiner, das auf Sienas Pflege der Kultur zeitweilig bedeutenden Einfluß gewann. Als in Siena die Pest wütete, bediente er dort die Kranken und Armen. Er selbst starb als Opfer der Seuche. Die beiden populärsten Heiligen Sienas, Katharina Beninkasa, die Dominikanerin, und Bernardin, der Franziskaner, konnten erst ihre Wirksamkeit beginnen, als ihre Heimatstadt politisch wie künstlerisch ihre Blütezeit hinter sich hatte. Galt auch Katharinas Interesse in erster Linie dem Wohl und dem Wehe der ganzen Kirche, deren Oberhaupt von Avignon nach Rom zurückzukehren sie veranlaßte, so hatte sie doch ebenso für ihre Vaterstadt ein warmes Herz, wie zahlreiche erhaltene Briefe an den Magistrat, an die Bruderschaft der Misericordia, das Spedale della Scala, an erste sienesische Familien und Geschäftsleute beweisen.[2] Weder die 1380 zu Rom gestorbene

---

[1] Ueber alle Verhältnisse Sienas ist am ausführlichsten berichtet in dem von Lazzeri unter Mitwirkung bedeutender italienischer Gelehrten 1862 zu Siena herausgekommenen Werke »Siena ed il suo territorio«. Von speziell historischen Arbeiten sei auf jene von Malavolti, Tomasi und Davidsohn verwiesen. Auch Luise M. Richters »Siena« (Seemann, Leipzig und Berlin, 1901) sei an dieser Stelle genannt. Ueber die älteste Geschichte cf. P. Rossi »Le Origini da Siena« Lazzeri, Siena 1895.

[2] cf. Calisse »Santa Caterina da Siena«, 1895. Der Autor stellt sogar die h. Katharina dem Dante an die Seite und sagt p. 161,62: »al poema Dantesca han posto mano cielo e terra; terra e cielo si armonnizzano nelle Idee di Santa Caterina pel rinnovamento della humana Societa«. —

Katharina noch der 1444 in Neapel dahingeraffte Bernardin hatten einen nennenswerten Einfluß auf die Kunstentwicklung. In dieser Beziehung sind sie mit Franz von Assisi oder selbst mit Savonarola nicht zu vergleichen. Siena war eben damals schon unrettbar der Dekadence verfallen. Vom Verfall der Sitten in damaliger Zeit legen die erhaltenen Bußpredigten des heiligen Bernardin Zeugnis ab, dessen Art im übrigen manche Berührungspunkte mit jener Savonarolas aufweist.[1]

Uebrigens gebietet die Gerechtigkeit zu betonen, daß selbst in den Zeiten des Verfalls, besonders auch im geschäftlichen und im Familienleben, die Skrupellosigkeit nicht den hohen Grad, wie in manchen anderen italienischen Staaten erreichte.

In früheren Zeiten galt das Privatleben der Sienesen sogar als vorbildlich und beruhte auf geordneten, sittlich-religiösen Grundlagen.[2]

Ueber das zeitweilig wirklich bedeutende, rege, geistige Leben innerhalb der Mauern von Siena unterrichtet uns eingehend Ugurgieri in seinen «Pompe Sanesi».[3]

---

[1] Von hohem Interesse ist diesbezüglich die Predigt St. Bernardins am Mariä Himmelfahrtstage 1425 im Dome zu Siena. Er wirft den Sienesen vor, wie ihre Sitten von Jahr zu Jahr mehr verfallen, bringt das Gleichnis vom Feigenbaum. Bald sei Gottes Geduld erschöpft, der Baum werde abgehauen, Siena sei dem Untergang geweiht. «. . Noi potiamo dire la citta de Siena essare il pedone del fico. El primo anno si e quando io ci fui, che non la parola di Dio v' industi a rendare frutto all altissimo Idio. El secondo anno, che io mi partii, credetti, che voi faceste meglio, che quando io ci ero. Non che voi aviate fatto frutto, m a v o i f a c e s t e p e g g i o c h e m a i. El terzo anno e ora questo la dove io v' ho trovati peggio disposti a rendare frutto, c h e f o r s e v o i f u s t e m a i. Io ho aspettato ed aspettato e voi non fate niuno frutto, che sia a sua laude, ma fate ogni cosa contraria alla sua volonta, onde che elli e gia indegnato, e credetemi, che ha in pensiero di tagliare questo arbore, poi ch' elli e disposto a non volere dare il frutto, come egli ha aspettato gia cotanto tempo . .» cf. O. Bacci «Le prediche Volgari di S. Bernardino in Siena» Lazzeri, Siena 1895 p. 84, 85. Bernardin zitiert in seinen Predigten gelegentlich Plato, Aristoteles, Jakopone, Dante. Er war nicht so übermässig asketisch wie Savonarola und hielt in der kirchlichen Kunst auch eine heitere Nuance für zulässig.

[2] cf. Zdekauer «La vita privata dei Senesi nel Duocento» Lazzeri, Siena 1896 und folgende Bände. Popolo grasso und popolo magro werden unterschieden. Tief griffen die religiösen Anschauungen in das Familienleben ein. Bei der Taufe erhielt damals der älteste Knabe immer den Namen Giovanni zu Ehren des Täufers, die erste Tochter Maria zu Ehren der Madonna. Der zweite Knabe hieß vielfach Martino. Die übrigen Namen waren frei gestellt. — Kulturgeschichtlich Interessantes bringen häufig die Publikationen der «Miscellanea storica della Valdelsa, (von 1893 an fortlaufend), sowie die Zeitschriften: «Annuario Scolastico della R. Universita» und «Studi Senesi.» Ohne im Detail anzuführen, sei hier darauf aufmerksam gemacht.

[3] «Le Pompe Sanesi, o vera relazione delli Huomini e Donne Illustre di Siena e Suo Stato.» Scritta dal Padre Maestro Fra Isidoro Ugurgieri Azzolini del Ordine de' Predicatori, gia publico Lettore nel Universita di Pisa, etc. Pistoia, Fortunati 1649. — cf. ferner das erwähnte opus: «Siena ed il suo territorio.»

In fünfzehn Kapiteln führt der Verfasser sienesische Päpste, Kardinäle, Patriarchen, Erzbischöfe, Prälaten und Ordensgeistliche auf, die sich auf theologischem Gebiet hervorgetan hätten. Von ihnen könnten Rolando Bandinelli, der spätere Papst Alexander III. († 1181), sowie Niccolo Piccolomini (14. Jahrhundert) wenigstens in stofflicher, gedanklicher Beziehung, z. B. beim Entwurfe von Allegorien, auch die Entwicklung der bildenden Kunst in etwa beeinflußt haben. Ob der Philosoph Pietro Guccio in diesem Sinne gewirkt hat, weiß man nicht. Als die beiden philosophisch gebildeten Piccolomini, Allesandro (1508—49) und Francesco (1520—1604) ihre Werke verfaßten, hätte keinerlei geistige Beeinflussung den Niedergang der Kunst mehr aufhalten können. Auch Francesco Patrizi sen. kam hierfür zu spät. Schriften des großen sienesischen Juristen und Sozialpolitikers Gratiano (wirkte ca. 1150), dürften wohl auf Allegorien der Lorenzetti gelegentlich eingewirkt haben. Mariano Socini sen. (1397—1467) war ebenfalls ein über Sienas Grenzen hinaus bekannter Jurist. Mit Dichtern war Siena sehr reich gesegnet. Ugurgieri zählt bis zum Jahre 1600 schon 134 Poeten auf. Doch sangen sie wohl alle nicht so herrlich wie Petrarca. Immerhin lobte den Mico da Siena Boccaccio in seinem Decamerone. Cecco Angioleri und Simone di Ser Dino erfreuten sich der Schätzung Dantes und Petrarcas. Folcacchiero (ca. 1177) war von einem «ingegno vivacissimo e pronto al arte del poetare.» Meuzzo durch seine Sonetten, Saviozzo, Bindo, Benuccio Salimbeni († 1330), und Cecco di Meo Mellone (ca. 1350) galten als nicht unbedeutend. Der Akademie von Siena wird ein «Nuovo Alfabeto» sowie die Einführung von «Versi Toscani secondo il metro Greco & Latino» verdankt.[1]

Als älteste Historiker Sienas werden Buondono (ca. 1043) sowie die Mönche fra Angelo, Antonio, Jacomo, Filippo, Giovanni genannt. Der Verfasser der «Vita della Santa Caterina» Christofano di Gano

[1] Auch die Dichtkunst tritt mit der Malerei mitunter in Beziehung. So konstatiert Wickhoff in den «Jahrbüchern der Kunstwissenschaften, Königl. Preuß.» II, 1890: «Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters,» Anm. I: «Wie die neue Lyrik und die neue Malerei sich gegenseitig bedingend und ergänzend zu einem Kunstwerke zusammentreten, hier auch in ihren Gegenständen übereinstimmend, davon ist uns noch ein ausgedehntes Beispiel in den Fresken des Ambruogio Lorenzetti im Stadthause zu Siena erhalten, das Regiment der Stadt darstellend, von Versen umrandet und durchzogen, welche (was sowohl Gaetano Milanesi und della Valle, von denen sie publiziert wurden, übersahen), zusammengelesen, eine Kanzone des neuen Stiles bilden.» Die Erfindung geht, nach Wickhoff, auf Giotto zurück, der im palazzo del podesta zu Florenz Dantes Poesie ähnlich benutzte.

Guidini und besonders der spätere Papst Pius II., Aenea Silvio Piccolomini sind weithin bekannte sienesische Geschichtsforscher. Das Geschlecht der Piccolomini ist überhaupt mit der Geistesgeschichte Sienas in der rühmenswertesten Weise auf das Innigste verbunden. Ein Charakteristikum sienesischer Gelehrten, besonders auch jener aus dem Hause der Piccolomini, — man denke nur an die erwähnten Alexander und Aeneas Silvius, — ist ihre wirklich vielseitige Bildung. Pius II. war als Rhetoriker, Historiker, Antiquar, Epistograph, Kosmograph, Sammler, Naturwissenschaftler, Polygloth und Uebersetzer aus fremden Sprachen gleich hervorragend. Die sienesische Kunstblüte war zu seiner Zeit längst vorüber. Doch ist nicht ausgeschlossen, daß seine überaus herrlichen und fein empfundenen Naturschilderungen die italienische Landschaftsmalerei beeinflußt haben mögen.[1] — In den «Mathematice Science» Astrologie, Geometrie, Arithmetik, Perspektive, Musik sollen sich frühzeitig der Cisterzienser Dugo Ugurgieri Grandi und der Karthäuser Prior Galgano di Vanni Baracci (ca. 1330) hervorgetan haben. Die Musica, die «subordinata alla Aritmetica» galt, war in Siena hochgeschätzt. Die Capelle del Duomo und des Palazzo della Signoria waren zeitweilig recht berühmt. Schier unzählbar, so wird berichtet, seien die «musici Senesi». Der Karmeliter Francesco di Guido († 1504) wird zuerst als bedeutender Komponist namentlich erwähnt. Ueber «antike Musik» schriftstellerte Fr. Patrici, der 1429 geboren wurde, über neuere Ottavio Cini, der noch später lebte. —

Die berühmtesten sienesischen Mediziner und Anatomen des Trecento und Quattrocento waren — um auch das nicht unerwähnt zu lassen — Francesco und Giovanni Casini sowie Braccino.

Sienas reges Geistesleben, zumal in den Zeiten der Frührenaissance, verdient hohe Bewunderung. Die Sienesen stellen ein recht intelligentes Volk dar. In seiner Blütezeit verfügte Siena über Gelehrte, die an Qualität, besonders aber an Quantität die Konkurrenz keines Nachbarstaates zu scheuen brauchten. Diese Tatsachen wenigstens andeutungsweise zu illustrieren, war Zweck der im vorhergehenden kurz geschilderten, sienesischen Gelehrtentätigkeit. Es sollte Gewicht darauf gelegt werden, festzustellen, daß die in so früher Zeit, im Trecento — wenn man von Giottos Wirksamkeit absieht — einzig dastehende Blüte der Kunst nicht wie ein Deusexmachina zufällig und gleichsam

[1] Ueber des Aeneas Sylvius hervorragend ausgeprägten Natursinn vergleiche Burckhardt: «Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig, Seemann 1898, II. Band, p. 20 ff. und Anmerkung 2 auf Seite 21.

ohne ihr Dazutun gerade die Sienesen traf, sondern daß es sich um einen Volksstamm handelte, der seiner geistigen Begabung nach, einen Anspruch darauf hatte, wenigstens zu einer Zeit eine Führerrolle in der Geschichte der bildenden Kunst zu spielen.[1]

Die Architektur und die Bildhauerkunst nehmen innerhalb der sienesischen künstlerischen Betätigung bei weitem nicht die hohe, bedeutende Stellung ein wie die Malerei. Ihrem ureigensten Empfinden nach waren die Sienesen — wollten sie ihrem inneren Erleben künstlerischen Ausdruck geben — auf die Malkunst angewiesen. Nur die Betätigung dieser konnte ihnen zugleich seelische Befreiung gewähren. Als Folge der weichen, empfindsamen Volksart gediehen gerade die lyrischen Dichter und Musiker so zahlreich in Siena. Hiermit ist auch die Motivierung gegeben, warum gerade die Malerei die ureigene, «eingeborene» Kunstart der Sienesen war, während Architektur und Plastik des Anstoßes von außen bedurften, um zu einem relativen Aufschwung zu gelangen. Man darf zugeben, daß die Väter dieser beiden letzten Künste für Siena die Pisani waren.[2]

Die Verdienste der Benediktinermönche von San Galgano, Vernaccio und Melano um die ersten Entwürfe für den Dombau, sowie die der Cistercienser- und Bettelmönch-Orden um die Einführung

---

[1] Daß die Sienesen philosophisch veranlagt waren, beweist in ihrer Kunstbetätigung die Vorliebe für Allegorien. Bei aller Kirchentreue und Glaubensfreudigkeit verleugnen sie doch nicht ihr grüblerisches und gelegentlich auch skeptisches Wesen. Wenigstens waren sie in religiöser Beziehung nicht fanatisch und sicherlich tolerant. Es ist diesbezüglich von Interesse, daß später gerade in Siena Anhänger von religiösen Meinungen die im Norden zur Glaubensspaltung führten, sich unbehelligt sammeln durften, und daß zwei Verfechter lutherischer Ideen, der Kapuziner Ochino und Paleiario, Sienesen waren. cf. Thode «Michelangelo und das Ende der Renaissance» (Berlin, Grote, 1903) II, p. 329. — Haben wir uns an dieser Stelle darauf beschränkt berühmte Männer, welche die Stadt Siena hervorgebracht hat, zu erwähnen, so verdient darum nicht weniger Beachtung, daß auch kleinere Orte der Provinz Siena an Celebritäten reich waren. Man denke an San Gimignano. Zwei Heilige gingen hier hervor: Petrus Marthyr und Fina. Der Sonettendichter Angelo di Coppo Coppi war von mehr als lokaler Bedeutung, desgleichen die Maler Sebastiano Mainardi, Tamagni, Barbatelli, Fischerelli. Salvatore Rosa verdankt dem Aufenthalt in San Gimignano sein landschaftliches Gefühl. — cf. Pecori, Luigi «Storia della terra di San Gimignano». (Firenze, Cellini, 1853). Appendice Kap. 5. delle arti p. 347. L'Illustrazione artistica, p. 505. degli Uomini Illustri Sangimignanesi, p. 446. — Vigo: «L'Arte Senese a San Gimignano» Publikation der «Societa Storica della Valdelsa» 8, I. —

[2] So konstatiert schon Milanesi in dem von ihm bearbeiteten Teil des Werkes «Siena ed il suo Territorio» «Sulla storia artistica» p. 137. «Ma come Niccolo Pisano aveva operato con l'esempio di quel suo mirabile pergamo, che la scultura risorgesse anche in Siena, cosi Giovanni suo figluolo, fu cagione, che si resvegliassero gli ingegni e si facessero piu scorti e resoluti nelle cose dell architettura, quando ebbe inalzato nel 1284 la nuova facciata del Duomo.»

der Gotik in Siena überhaupt mögen ungeschmälert bleiben; sicher ist, daß Giovanni Pisano, der in den Jahren 1284—1298 als Dombaumeister in Siena tätig war, der große Lehrmeister für die originelle sienesische Baukunst wurde. Camaino di Crescenzio, Lorenzo Maitani, Lando di Pietro, Giacomo di Mino del Pelliciaio, Benincasa, ein Bruder der h. Katharina, figurierten im Verlauf weiterer Jahrhunderte als Dom-Architekten. Und sicher! Nur jedesmal der beste der Zunft wurde mit diesem Ehrenamte betraut. Nur noch der Name eines ganz bedeutenden Mannes aus späterer Zeit sei an dieser Stelle gebracht: Francesco di Giorgio Martini (1439—1502). Dieser sehr vielseitige Meister war auch Festungsinspektor, «Ingegnere Civile e Militare», schrieb eine Abhandlung, «Sul Architettura», war nebenbei Bildhauer und malte ferner. Wegen der zuletzt genannten Tätigkeit werden wir uns später noch mit ihm beschäftigen.[1]

In der Bildhauerkunst bildeten sich an den plastischen Arbeiten eines Niccola Pisano die Sienesen Ramo di Paganello, Agostino di Giovanni und Angelo di Ventura, Lorenzo Maitani, Coro di Gregorio, Tino di Camaino, Niccolo Nuti und andere. Mit Recht genoß Giacomo della Quercia (1371—1438) einen großen Ruf. Urbano da Cortona ist für die Kenntnis der sienesischen Plastik des Quattrocento von Wichtigkeit. Im Cinquecento und zu späterer Zeit beanspruchen Bildhauerarbeiten eines Galletti, Mugnaino, Nino, Capo, Cavedone, Flaminio und Tommaso Redi nur ein schwaches Interesse.[2]

---

[1] Eine gewisse Universalität oder doch wenigstens Vielseitigkeit war gerade bei sienesischen Künstlern auffallend häufig, sei es daß sie Architektur und Plastik, Malerei und Goldschmiedekunst, oder diese und ähnliche Künste anders kombiniert, oder gar drei und vier zusammen betrieben. Diesbezüglich denke man noch an Lando di Stefano, Bartolo di Tomme, Angelo Romanelli, Giov. di Cecco, Matteo d'Ambruogio, Vecchietta, die Cozzarelli und Andere. — Eine ausführliche Geschichte über die sienesische Architektur steht noch aus. Immerhin wären schon interessante Beiträge zu einer solchen vorhanden. cf. F. B. P. «Duomo vecchio e lavori nuovi» in «Arte e Storia», 1899, p. 20); «Irestauri alla chiesa dei Servi di Maria in Siena («Arte e Storia, 1899, p. 150) ferner eine großartige Literatur über die restaurierte, herrliche Hallenkirche» San Francesco zu Siena: F. B. P.: «Per la Facciata della Basilica di San Francesco» (A. e. St. 98, p. 143). Toti: «La chiesa di S. Francesco ed i Piccolomini» (Bull. Senese di storia Patria, I, 1—2, p. 77.) — Rossi: «Una chiachierata di piu sulla facciata di S. Fr.» (Siena) Socini: «Relazione e progretti per la facciata ed il campanile della Basilica di S. Fr.» (Siena, 1895). — Lusini: «Storia della Basilica di. S. Fr.» (1894). — Mariana: «La facc. ed il camp. di S. Fr.» (1895). — cf. ferner auch: Corrado Ricci: «Giovanni da Siena» (Architekt) im Arch. stor. del Arte, V, p. 233 seq.

[2] Zwei schätzenswerte Beiträge zur Geschichte der sienesischen Plastik sind jüngst im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) Straßburg, zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 15 und 16 (1903 u. 1904) erschienen, zwar Paul

Für die Kleinkunst verfügt Siena über manchen beachtenswerten Namen. Als erster bekannter Miniator gilt der Kanonikus Oderigo, (1215 in der «Ordo officiorum ecclesiae Senensis» erwähnt), der aber mit einem von Dante gepriesenen Künstler gleichen Namens, welcher ungefähr ein Jahrhundert später lebte, nicht zu verwechseln ist. Als Kunstholzschnitzer, intagliatori, waren ein Manuello und dessen Sohn Panti, (erwähnt 1259), die an den Chorstühlen des Domes arbeiteten, früh berühmt. Auch das jetzt durch neuere Arbeiten ersetzte Chorgestühl für den Dom von Orvieto lieferte ein Sienese, Vani del l'Ammanato, (ca. 1340). Dieses Kunstgewerbe erreichte in Siena mit der Tätigkeit des Barna di Turino und des Domenico di Niccolo seinen Höhepunkt. Zeitiger als sonstwo blühte in Siena die Goldschmiedekunst. Der «aurifaber» Macone, (1087 erwähnt), war der erste bewährte Vertreter dieses Fachs. Auch Filipuccio, der Verwandte Martinis und Memmis, gehörte zur Zunft der Goldschmiede. Giovanni di Bartolo war künstlerisch recht bedeutend und weit bekannt.[1]

Einige Andeutungen über die Schwesterkünste der Malerei mußten an dieser Stelle genügen. Mit der Malkunst selbst haben wir uns nun, unserem Vorwurfe gemäß, im folgenden eingehender zu beschäftigen.

Schubring: «Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento, nebst einem Anhang: Andrea Guardi» und Albert Brach: «Niccola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena». —

[1] Dieser orafo lebte in der zweiten Hälfte des Trecento. Von ihm rühren unter anderem her: das Reliquiar, das, in der Laterankirche in Rom, die Häupter Petri und Pauli enthält, Reliquiar für den Arm des heiligen Andreas, Statue und Reliquiar der heiligen Agatha in Catania, etc. cf. Eugen Müntz: «Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel 14. Secolo» (Arch. stor. Ital. serie 5. tomo 2, 4 a del 1888). Es ist interessant, daß die Päpste des Avignon'schen Exils, das mit der Blütezeit sienesischer Kunst zusammenfiel, die ersten sienesischen Meister, wie ja auch Simone Martini, wohl nach Avignon beriefen, sie für ihre eigentliche Hauptstadt Rom aber so gut wie nicht verwandten. Vergleiche darüber von E. Müntz: «Les arts à la cour des papes; Mélanges d'Archéologie et d'histoire» und im besonderen vom gleichen Verfasser: «Nuovi Documenti, Lavori d'Arte, fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone (1365—1378)» im Archivio storico del arte, 4. p. 127 f.

II.

SIENAS MALER.

Ueber die ersten Anfänge der sienesischen Malerei schwebt — und vom Anfang welcher Malerschule könnte man nicht dasselbe sagen? — ein ungelichtetes Dunkel. Man kann vielleicht mit Recht auf Grund der vorhandenen, authentischen ältesten sienesischen Gemälde von zwei verschiedenen ursprünglichen Richtungen innerhalb der Kunst Sienas sprechen, von einer sich strenger an die byzantinische Tradition haltenden und von einer sich freier von dieser loslösenden, sich selbständiger betätigenden, also nationaleren, aber dafür auch roheren. Aber dann sind selbst die Werke der letzteren Richtung von Anklängen an Byzanz nicht frei. Und man wird zusammenfassend doch sein Urteil dahin formulieren dürfen, daß die ersten Anfänge der sienesischen Malerschule sehr weitgehend von der byzantinischen Art, der «maniera greca» beeinflußt sind, und daß die Beziehungen zwischen Siena und Byzanz länger intim waren, als die zwischen Byzanz und irgend einer anderen italienischen Malerschule, speziell auch der florentinischen.

Die Madonna dagli occhi grossi, der Salvatore della Berardenga, die Madonnen von Betlen, Carmine, Tressa gehören zu dem ältesten, was sich von sienesischer Kunst bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Stilkritisch sind sie in ihrem heutigen Zustand nicht mehr verwertbar. — Neben der religiösen und rein allegorischen Malerei muß in der ältesten sienesischen Kunst auch die Porträtmalerei floriert haben, wenn auch aus den denkbar unwürdigsten Anlässen. Die Justizbehörden legten Wert darauf Konterfeis der Verbrecher zu besitzen. Die Register staatlicher Aemter mußten das Abbild ihrer je-

weiligen Verwalter tragen. Mit der Bemalung städtischer Banner waren 1262 Bonamico, Parabuoi und Piero beschäftigt.[1]

Sehr im Schwunge war die Buchdeckelmalerei: viele Porträts von Zeitgenossen, Wappen sienesischer Kommunen und Familien sind uns ausschließlich durch sie erhalten. Von Gilio di Pietro und Dietisalvi Petroni können wir nur durch die Bicchiernen eine Idee von ihrem Stil und ihrer Technik erlangen. Erst auf Grund dadurch gewonnener Kenntnis von Gilios Eigenart hat man es gewagt diesem auch religiöse Tafelbilder zuzuweisen. Diotisalvi betätigte sich hauptsächlich als Buchilluminator und Wappenmaler. Doch ist auch seine Beteiligung an einer Majestas im palazzo publico 1290 nachgewiesen.[2] Ein Rinaldo und ein Vigoroso werden weiter am Ende des 13. Jahrhunderts als Maler von Bicchiernen genannt.

Einen Markstein in der Geschichte der sienesischen Kunst bildet das Auftreten des Malers Guido da Siena, wenn das für sein künstlerisches Genie charakteristische Altarbild der Madonna von San Domenico 1221, wie die zur Zeit erkennbare Inschrift lautet, und nicht erst, wie Milanesi und seine Anhänger wollen, 1281 entstanden ist. Hat Milanesi Recht, ist Guido ein Zeitgenosse des Duccio und mit dem Fahnenmaler Guido Graziano — 1278 zum erstenmale erwähnt — identisch, so kann man Crowe und Cavalcaselle sehr wohl verstehen, wenn sie in Guido nur einen mittelmäßigen Kopf erkennen wollen. Auf die Streitfrage müssen wir, wenn wir uns mit der Entwickelung des sienesischen Madonnentypus zu beschäftigen haben, eingehend zurückkommen. In diesem Kapitel handelt es sich ja nur darum unter Hintansetzung strittiger Punkte — eine kursorische Uebersicht über die sienesischen Maler der Frührenaissance zu geben.

Eine ähnliche Bedeutung wie Giotto für die florentinische Kunstentwickelung hat für die sienesische Duccio di Buoninsegna. Eine irgendwie hervorragende Einwirkung der giottesken Kunst auf Duccio ist ausgeschlossen. Was Duccio nicht aus sich selbst hat, verdankt er der byzantinischen und altsienesischen Ueberlieferung. Das wird die stilkritische und ikonographische Betrachtung ganz überzeugend dartun. Duccio war ein Genius und für die Entwickelung der sienesischen Kunst von einschneidender Bedeutung. Des Meisters berühmtes Dombild mit der thronenden Madonna und den vierund-

[1] cf. Arch. della Bicchierna bei Rumohr, a. a. O., II, 23.

[2] cf. della Valle, lett. San. 1, 241. — Die Hauptwirkungszeit des Gilio muß in den Jahren 1240—80, des Diotisalvi 1250—90 gewesen sein.

vierzig Passionsdarstellungen sind hierfür Beweis genug. Jede Notiz über einen solchen Meister ist wertvoll.

Als Duccios Geburtsjahr gilt 1260. Im Jahre 1282 soll er urkundlich zum erstenmal als Maler erwähnt sein; wo, ist nicht mehr zu ersehen; 1285 war Duccio in Florenz. Ein Kontrakt mit dem Meister für ein Altarbild in der Kirche Santa Maria Novella ist erhalten.[1]

1295 wird des Meisters Rat über die Erbauung der fonte nuova eingeholt. Bis 1291 nahm er auch an der Ausmalung von Bicchiernen teil. 1302 erhielt er den Auftrag für eine Majestas in der Kapelle des palazzo publico.

Im Oktober 1308 wurde ihm der Auftrag für das Hochaltarbild des Domes zu Siena zuteil; im Juni 1310 war dasselbe vollendet. Duccio muß nach Davidsohns neuester Untersuchung kurz vor dem 3. August 1319 gestorben sein.[2]

Die Galerie zu Siena bewahrt noch zwei Madonnen mit Heiligen, die mit Duccio in Zusammenhang gebracht werden dürfen. Auch Bilder zu London und Antwerpen verraten stilistische Anklänge. Altarwerke, die nach Vasari,[3] Duccio für Pisa, Lucca und Pistoja malte, sind nicht mehr zu ermitteln.

Ein Zeitgenosse des Duccio Ugolino wird urkundlich 1317 erwähnt. Der Meister war lange Zeit in Florenz tätig und arbeitete dort hauptsächlich für die Franziskaner von Santa Croce. Er schuf für diese ein von della Valle[4] gewürdigtes Hochaltarbild «Madonna mit Heiligen». Die Predella zeigte Passionsszenen. Das Werk kam später stückweise nach England, es trug die Unterschrift «Ugolino de Senis me pinxit»; 1292 soll er eine Madonna am Pfeiler in Or San Michele gemalt haben. Sein Stil war eine Mischung von byzantinischer Manier und der Art Duccios. Die Werke, die ihm Crowe[5] zuschreibt, sind schwerlich von seiner Hand.[6]

---

[1] cf. Milanesi, Documenti per la Storia del Arte Senese, Siena, Torri 1854, Nr. 16, (p. 158 seq) . . Allogazione di un gran tavola da dipingersi per la compagnia che aveva la cappella nella chiesa di Santa Maria Novella da Duccio del fu Buoninsegna, pittore Senese. (Archivio diplomatico Firenze, Pergamene spettanti al convento di San Marco.) — Die Frage ob dieses Bild in dem Cimabue benannten in der Capella Rucellai zu suchen ist, wird an geeigneter Stelle noch genau besprochen.

[2] cf. Repertorium für Kunstwissenschaft 23, 1900, p. 313.

[3] vite, 2, p. 167.

[4] Lett. Sen. 2, 202.

[5] Geschichte d. ital. Malerei, 2, p. 225, 26.

[6] Nach Vasari, vite 2, p. 20, 21 hing Ugolino sehr zähe am Hergebrachten. Er schreibt dort von ihm «. . . sebbenne tenne sempre in gran parte la maniera greca . . . quella aveva voluto sempre tenere piuttosto che quella di Giotto, la quale era in tanta venerazione . .»

Nicht viel bedeutender als Ugolino war Segna di Buonaventura; 1305 war er an der Biccherna beschäftigt. Eine Madonna in Castiglione Fiorentino trägt die Inschrift: Hoc opus pinxit Segna Senensis. Eine Madonna, ein Johannes der Täufer und ein Jakob von seiner Hand sind in der Sakristei der Pieve von San Giovanni d'Asso. In der Galerie zu Siena und in der Nationalgalerie zu London sind weitere Werke von ihm. Zwei Söhne des Segna, Niccolo und Francesco arbeiteten ganz in der manierierten, unselbständigen Art ihres Vaters. Ein anderer Maler, Masarello di Giglio, der 1305 erwähnt wird, bringt ebenfalls für die sienesische Kunst keinen nennenswerten Fortschritt.

Einen solchen beweisen aber zweifelsohne die Arbeiten des Simone Martini. Die Kunst des Simone knüpft an Duccio an. Er bringt dieses Meisters Art zu künstlerisch höherstehender Stufe, ja nach der Seite eines lyrisch-zarten Ausdrucksvermögens hin — man darf es kühn sagen — zu künstlerischer Vollendung. Ob Simone, ohne daß ihm ein Duccio vorangegangen wäre, es so weit gebracht hätte, darf mit Fug und Recht bezweifelt werden. Simone ist ohne Duccio nicht denkbar. Gänzlich verfehlt und schon durch die vergleichende Stilanalyse widerlegt sind die Bemühungen des Vasari und des Baldinucci, die unseren Martini in ein Schulverhältnis zu Giotto bringen möchten. Nein, in Simones Kunst ist jede Faser rein sienesisch, typisch sienesisch. Den lyrischen Charakter der Kunst des Simone bewundert schon Petrarca, der den Maler seiner von ihm in zahllosen Sonetten angeschmachteten und angebeteten Laura auf das Höchste preist.[1]

Im Ueberschwange seiner Begeisterung stellt er die Kunst des Simone Martini über die des Phidias, Polyklet, des Zeuxis und Praxiteles. Und in seinen Briefen liest man: Duos novi pictores egregios Joctum Florentinum et Simonem Senensem.[2] Simone wurde 1283 geboren.

1320 Auftrag für das Hochaltarbild der Dominikanerkirche «Santa Catharina in Pisa» Madonna mit Heiligen.[3]

1321 nimmt er an Restaurationen im palazzo publico teil, malt eine Kreuzigung und eine Madonna mit Heiligen über dem Altar der Kapelle der Neun und ein den gleichen Stoff behandelndes Altarwerk für San Domenico zu Orvieto.

---

[1] Petrarca, Rime, Sonetten 49, 50, 56, 57 und 99.

[2] Epistolae 17 lib. 5.

[3] Das Werk befindet sich jetzt zerstückelt z. T. im erzbischöfl. Seminar zu Pisa, z. T. in der dortigen Akademie, z. T. in der Sammlung Rotpelz zu Aarau.

1322 Malereien in der Loggia des Kommunalpalastes, er malt einen Christoforus (Finanzamt) und Wappen (Raum des podesta).

1324 heiratet er Giovanna, eine Tochter des Goldschmieds Memmo di Filipuccio und wird der Schwager des Lippo Memmi. Hierdurch wird die Verwechselung des Vasari erklärt, der von einem Simone Memmi spricht.

1325—26 Arbeiten für den palazzo des capitano del populo. Aufträge der Kommunen Arcidosso, Castello del piano und Schanzano...

1327 Kunsthandwerk; Zahlungen für 720 goldene Doppellinien (?) und 16 Doppellöwen (Wappen).

1328 Reiterbild im palazzo publico.

1329 Zwei Engel am Altar der Neun. Auftrag der Kommune von Ansedonia.

1331 Aufträge der Kommunen Arcidossa und Castello del piano, Bild für den Dom von Siena.

1332: Piedestal für ein Kreuz; Arbeit für den Altar der Neun.

1333: «Verkündigung» mit Memmi (Uffizien).

1335: Madonna mit Heiligen al fresco an der Fassade des Palastes Pandolfo Petruccio, ein Werk, das 1798 durch Erdbeben zugrunde ging.

Bedeutende Arbeit verrichtete Simone Martini in San Francesco zu Assisi in der Kapelle des hl. Martin, wo er uns in zehn Fresken das Leben des Heiligen erzählt; drei weitere an der Eingangswand vom selben Meister zeigen: Kardinal Gentile knieend vor St. Martin, König Ludwig und den Bischof gleichen Namens, endlich zwei weibliche Heilige. Auch eine Reihe von Heiligen im nördlichen Querschiff ist von der gleichen Hand gemalt. Nur von diesen letzten versichert uns Vasari der Autorschaft des Simone.[1]

Im übrigen steht uns keine urkundliche Notiz über Martinis Aufenthalt in Assisi, sowie dessen Zeit und Dauer zur Verfügung.

Demselben Pinsel wie diese Heiligen zu Assisi entstammt der selige Agostino Novello mit Szenen aus seinem Leben in der Kirche San Agostino zu Siena, eines der besten und durch die Stilkritik beglaubigtesten Tafelbilder des Meisters. Die Gestalt des Agostino erinnert wieder stilistisch an die gewinnenden durch Hoheit und Sanftmut veredelten Züge des Erzbischofs Louis von Toulouse, der seinem vor ihm knieenden Bruder König Robert von Neapel die Krone reicht. Das Bild schmückt den Altar der 7. Kapelle rechts von San Lorenzo Maggiore zu Neapel.

---

[1] Vasari, vite, I, p. 557.

Die letzten fünf Jahre seines Lebens weilte Simone Martini in Avignon, von 1339—1344. Papst Benedikt XII. hatte zuerst an Giotto den ehrenvollen Ruf ergehen lassen die Residenz der Päpste zu Avignon mit Fresken zu schmücken. Vor dem Antritt der Reise nach Frankreich starb Giotto. Und man fand, nach Giottos Tod, keinen Würdigeren, um Giottos künstlerisches Erbe anzutreten, als Simone Martini. Aufzeichnungen des Abbé Deveras, Kanonikus von St. Peter zu Avignon, erwähnen, daß der Kardinal Annibale de Ceccano etwa im Jahre 1339 den Portikus der Kathedrale von dem berühmten Maler Simon Memmius habe ausmalen lassen. Dargestellt sei der h. Georg zu Pferde, mit der Lanze einen Drachen durchbohrend. Zur Seite des Heiligen kniete ein Mädchen in Grün gekleidet, «die man für die schöne Laura halte».[1]

Dieses urkundlich beglaubigte Fresko ist gänzlich zerstört; erhalten sind dagegen: eine Madonna mit Kind und Engeln und dem knieenden Stifter Monsignore Ceccano in der Portallünette und oberhalb derselben, sehr ruiniert: der segnende Christus sitzend, von sechs Engeln umgeben. Mit den 18 Patriarchen und Propheten, sowie den drei Sibyllen in der Halle des ehemaligen Konsistoriums im päpstlichen Palaste zu Avignon steht Simon doch wohl nur in lockerem Zusammenhang. Vielleicht sind sie von seinen Gehilfen, besonders von seinem Bruder Donato, ausgeführt. Zwei Kapellen im Turmbau des Palastes, die päpstliche, untere und die obere del Santo Ufficio sind weiterhin mit Fresken des sienesischen Meisters geschmückt. Die Darstellungen in der päpstlichen Kapelle bringen das Leben Johannis des Täufers. Taufe und Namengebung, Predigt in der Wüste, Tanz der Salome, eine apokalyptische Darstellung: Gott Vater, aus dessen Mund ein zweischneidiges Schwert hervorlugt, segnet Johannes. Die Berufung der Söhne des Zebedäus und die Auferweckung der Tabitha durch Petrus sind ebenfalls dort dargestellt. Ein Freskencyklus beschäftigte sich mit dem Leben Jesu; leider sind von diesem nur noch einzelne übermalte Ueberreste vorhanden. Auch die Heiligengestalten an der Decke sind übermalt. Die Fresken del Santo Ufficio sind künstlerisch jenen der päpstlichen Kapelle nicht gleichwertig, sind

[1] Den Spruch unter dem Bilde, der angeblich von Petrarca herrührt, siehe bei Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei. D. A. II, p. 262. — Im Hause des Pietro Bembo zu Padua soll sich eine Laura, Kopie eines Freskos zu Avignon, befunden haben, so versichert der Anonymus (Edit. Morelli, Bassano 1800, p. 19).

Ein anderes Porträt der Laura malte Simone hier, wo er mit Petrarca eifrigen Verkehr pflog, in Miniatur auf Pergament.

aber sicher sienesich und wohl auch zweifellos unter Simones Leitung von dessen Schülern ausgeführt. Besonders ausführlich ist hier das Leben des h. Martial erzählt; predigend, bekehrend, Wundertaten verrichtend, Teufel austreibend, in Gottes Glorie ist er dargestellt.

Außerdem war des Lebens der Heiligen Petrus, Paulus, Stephan und Valerian in der Kapelle gedacht. Auch an diesen Fresken hat der Zahn der Zeit genagt. Viele ikonographische Motive stellen in beiden Kapellen Simon unstreitbar als geistigen Urheber hin. Crowe und Cavalcaselle wollen auch — wenigstens für die Fresken der päpstlichen Kapelle — an dem technischen Verfahren besonders an den eigentümlich flachen, gelblichen Fleischtönen Simones Art erkennen.[1]

Bei dem heutigen Zustand der Fresken darf man es nicht mehr wagen, diese Behauptung zu kontrollieren.[2]

Der Künstler hat während seines Aufenthalts in Avignon auch Tafelbilder gemalt. Ein solches, die h. Familie darstellend, ist erhalten und wird im Museum in Liverpool aufbewahrt. Es trägt die Inschrift: Simon de Senis me pinxit sub. A. D. M. C. C. C. XL. II. Der Meister starb im Juli 1344 zu Avignon. Die Exequien für den Verstorbenen fanden in San Domenico zu Siena am 4. August statt.[3]

In seiner Heimat und ihrer weiteren Umgebung fand die hohe Schätzung dieses ausgezeichneten Malers auch darin ihren Ausdruck, daß man es für gut fand eine Unzahl von Bildern, besonders Madonnen — denn in der Darstellung dieses Themas gab der Künstler sein Höchstes — Simone Martini zu taufen. Es möchte eine Sisyphus-Arbeit erscheinen zu sichten, ob nicht doch einige der Bilder mit Recht die Autorschaft des Meisters beanspruchen. In der Tat würdig von des Meisters Hand zu sein wären Madonnen in der Pieve zu Staggia (Poggibonsi), in San Giovanni zu Campriano (Murlo) und in San Agnese zu Montepulciano. In den Museen zu Pisa, Antwerpen, Paris (Sammlung Reiset), sind kleinere Stücke unserem Maler wohl mit Recht zuzuschreiben.

Neben Simone Martini waren es die Gebrüder Pietro und Ambruogio Lorenzetti, die der sienesischen Kunst zu der Blüte verhalfen, die ihren Ruhm mit Recht über ganz Europa verbreitete.

---

1 C. p. C. D. A. II, p. 268.

2 Als neueste Arbeiten, in welchen auch des Simone in Avignon gedacht wird, seien genannt: Giraud, L'église et les origines de la Renaissance (Teil: Avignon) und Faucompte: Documents inédits, Paris, Lecolt, 1901.

3 Siehe Milanesi, Doc. Sen. I, p. 244, den Wortlaut seines Testamentes ebenda p. 243.

Kann man Simone Martini den großen Lyriker der Sienesen nennen, so darf man vielleicht die Lorenzetti die geistvollsten, berechnendsten Vertreter der sienesischen Künstlerschule, die großen Philosophen derselben, nennen. Für Ambruogio genügt diesbezüglich ein Blick auf die großen allegorischen Fresken im palazzo publico zu Siena. Selbst wenn man der Kritik bedingungslos zustimmt, die dem Pietro keinen Pinselstrich an den allegorischen Fresken in Campo Santo zu Pisa gönnt, so steht doch ein psychologischer, gedanklicher Zusammenhang dieser Fresken mit Pietro, wie wir später noch zu erläutern haben, wohl außer Frage. Die Akademie zu Siena besitzt ebenfalls eine Anzahl kleiner allegorisch-philosophischer Darstellungen, bei welchen man, — wovon an anderer Stelle zu reden ist — an Pietro Lorenzetti denken darf. Beschäftigen wir uns mit dem älteren Bruder Pietro, der namentlich von den älteren Biographen stark unterschätzt und von Ghiberti z. B. ganz übersehen wurde, zuerst.

Der Meister wird kaum viel später als 1280 geboren sein, als Sohn eines Lorenzo. 1305 wird er schon urkundlich als Künstler in Siena erwähnt; er malte damals an einer tavola dei novi. Werke des ersten Jugendstils des Meisters, der an Duccio angeknüpft haben wird, sind nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. Doch gibt uns die Madonna mit Heiligen in der Pieve zu Arezzo, die nach Thode[1] ca. 1320 entstanden ist, hierfür noch einige Anhaltspunkte. Mit der Jahreszahl 1329 ist ein durch die Namensunterschrift des Künstlers beglaubigtes Werk bezeichnet: die Madonna von Ansano, jetzt in der Galerie zu Siena. Die bei dem Tafelbilde angewandte Technik beweist einen ersten, offenbar fremdländischen Einfluß auf unseren Maler, denn an Stelle des bei den Sienesen üblichen dunklen Verde ist eine lichtere, hellfarbige Untermalung getreten. War dieser Einfluß florentinisch?

Sehr wahrscheinlich. Ein zwingender Grund zu dieser Annahme liegt nicht vor. Giottos Technik war ganz anders. Und aus dem Ursienesen Pietro Lorenzetti schlechthin einen Schüler Giottos machen zu wollen, ist ein absurdes Bemühen. Zu solcher Folgerung berechtigt

---

[1] Rep. f. Kunstwissenschaften XI, p. I, seq. Thodes Vermutung ist jetzt bestätigt durch eine von Borghesi und Bianchi gefundene urkundliche Notiz, wonach Pietro am 17. April 1320 bereits eine Renumeration für das Hochaltarbild der Pieve zu Arezzo erhielt. cf. Documenti Nuovi per la storia del Arte Senese, racolti da L. Borghesi e L. Bianchi: Appendice alla racolta dei Documenti publicata dal Com Gaetano Milanesi con prefazione di A. Lisini. Siena. Enr. Torrini, 1898, p. 10.

Vasaris Angabe, daß Pietro neben dem Portal von Santo Spirito zu Florenz ein Tabernakel gemalt habe, denn doch nicht.

Im gleichen Jahre malte der Meister noch ein Altarbild, eine Madonna mit Heiligen, für Santa Maria del Carmine. Das Hauptstück ist verloren; doch beanspruchen die Galerien zu Siena und im Vatikan Teile von dessen Predella zu besitzen, erstere zwei, Szenen aus dem Mönchsleben darstellend, letztere acht mit Martern von Heiligen. Stilkritische Untersuchung ergab zweifellos ihre Echtheit.

1333 malte Pietro oberhalb des Domportals zu Siena eine Madonna. 1335 entstand, ebenfalls für den Dom, das Bild des heiligen Savinus. Im gleichen Jahre malte der Künstler gemeinsam mit seinem Bruder Ambruogio in einem Freskencyklus das Leben Mariae an der Frontseite des Hospitals Santa Maria della Scala. Besonders gerühmt wurde das Sposalizio über dem Portal. Die Fresken fielen 1720 der Zerstörung anheim. 1337 wurde ein Altarbild für San Martino angefertigt (verschollen).

1340 wurde die jetzt in den Uffizien befindliche Madonna mit Engeln in Pistoja für San Francesco abgeliefert. Das Bild trägt Namensunterschrift und Datum. Ebenso das folgende: 1342: «Geburt Mariae», jetzt in der Domopera zu Siena.

Nach Thodes eingehender stilistischer Prüfung darf man dem Meister noch zuschreiben: Madonnen in den Galerien zu Siena, Cortona, S. Pietro a Ovile, im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand und eine Humilitas zu Berlin, ferner Freskenreste aus der Passion — besonders eine große Kreuzigung — und aus dem Leben des heiligen Franz. Die Passion in der Unterkirche zu Assisi rührt dagegen, nach Thode,[1] nicht vom Meister selbst her, sondern nur von einem Schüler des Lorenzetti.

Ambruogio Lorenzetti war Pietros jüngerer Bruder und stand wohl auch zugleich in einem Schülerverhältnis zu demselben. Nur in einer Beziehung dürfte Ambruogio den Bruder übertroffen haben in größerer Einheitlichkeit der Komposition, in freieren und proportionelleren Gruppierungen innerhalb derselben. In Zeichnung und Kolorit, aber auch im Ausdruck seelischer Kraft war Pietro überlegen.

Ambruogio wird nach Milanesi[2] 1324 zum erstenmale urkundlich erwähnt. Als seine ersten Arbeiten gelten von Ghiberti ausführlich beschriebene, 1331 vollendete Freskomalereien im Klosterhof von

---

[1] Rep. f. Kw. XI, p. 21.
[2] Doc. Sen. I, 195.

San Francesco zu Siena. Einen Ueberrest hiervon darf man vielleicht in den Szenen aus dem Leben von Franziskanerbrüdern im Orient erkennen, die jetzt in einer Kapelle dieser Kirche untergebracht sind. Sendung derselben und Martyrium sind dargestellt; doch dürften namentlich bei letzterer Szene Schülerhände stark beteiligt gewesen sein.

In das Jahr 1332 könnten Arbeiten für San Agostino in Siena, und San Procolo in Florenz fallen. Zwei Predellentäfelchen mit Taten der heiligen Nikolaus und Prokulus in der Akademie zu Florenz sind das Einzige, was vielleicht hiervon erhalten ist. 1335 arbeitete der Künstler in Cortona, der Einladung eines Bischofs aus dem Hause Uberti folgend, besonders werden nicht mehr vorhandene Fresken in der Kirche Santa Margarita erwähnt. 1337—39 war dann Ambruogio mit der Herstellung der drei großen allegorischen Fresken im palazzo publico zu Siena beschäftigt, welche die Gerechtigkeit als Grundlage des Staatslebens feiern und die Folgen des guten wie des schlechten Regiments schildern. Für die Beurteilung der sienesischen Allegorien werden sie uns später den wichtigsten Faktor abgeben.

1340 arbeitete er für den Dom und die Friedhofskapelle seiner Heimat.

1342 wird ein jetzt in Florenz befindliches, mit Unterschrift und Datum versehenes Bildchen für das Spedaletto der Mona Agnese fertig: eine Darstellung im Tempel. Auch nicht mehr vorhandene Fresken hat Ambruogio dort ausgeführt.

1344 wurde schließlich die ebenfalls durch Datum und Unterschrift beglaubigte «Verkündigung» für den palazzo publico, jetzt in der Galerie gemalt.

1345 bringt die letzte urkundliche Erwähnung des Meisters. Es handelt sich um Zahlungen für Arbeiten im palazzo publico. Eine Madonna mit Heiligen, eine Kreuzabnahme in der Galerie, eine Madonna mit Engeln und Heiligen (al fresco) im palazzo publico könnten ferner von des Meisters Hand sein. Zahlreiche unter Ambruogios oder Pietros Namen an vielen Orten kursierende Darstellungen sind sicher nur Schulbilder. Von den besten derselben mögen etliche von dem begabten Lorenzetti-Schüler Paolo di Maestro Neri stammen, der auch die Chiaroscuro-Fresken im Kloster von Lecceto malte.[1]

Man nimmt wohl mit Recht, wenn auch ohne urkundliche Stütze an, daß die beiden Lorenzetti der 1348 in Siena alles verheerenden Pest zum Opfer fielen.

---

[1] cf. della Valle, lett. Sen. 2, 226 ff.

Mit den Namen Martini und Lorenzetti ist unstreitbar die Blüteperiode sienesischer Kunst genügend gekennzeichnet. Soweit die nachfolgende Kunst noch nicht von Dekadence zeugt, rührt sie selbst im besten Falle von Kräften her, die höchstens noch als gute Ausläufer der durch die beiden genannten Namen bestimmten Richtungen gelten können. Als ein solcher Ausläufer darf der Schwager des Simone Martini, Lippo Memmi bezeichnet werden. Lippo arbeitete mit Simone in gemeinsamer Werkstatt, wird ungefähr in gleichem Alter mit diesem gestanden haben, geriet aber als der minderbegabte künstlerisch in völlige Abhängigkeit von ihm, so daß man von einer Schülerschaft Lippos, Simone gegenüber, berechtigtermaßen reden darf. Die Kunst des Memmi bedeutet schon eine ziemliche Veräußerlichung der Gefühlswärme und tiefen Innerlichkeit, die uns in Simones Werken ergreifen. Trotzdem der Maler Schüler des Simone war, ging auch der Lorenzetti Wirken nicht spurlos an ihm vorüber. Als er später von Simone gesondert arbeitete, hat sich deren Einfluß bei ihm geltend gemacht. Unschwer ließe sich in seinem künstlerischen Schaffen eine Periode feststellen, in der er, besonders was die Ausbildung des Madonnentypus und die Darstellung der heiligen Jungfrau in Glorie angeht, von dem älteren Lorenzetti sehr stark beeinflußt erscheint. Schon bei der in der Komposition offenbar auf Simones gleichartiges großes Werk in Siena zurückgehenden Maiestas im palazzo publico zu San Gimignano vom Jahre 1317, erinnern die Typen an Pietro Lorenzetti. In den Chorbüchern der Kollegiatkirche von San Gimignano erweist sich Memmi als ausgezeichneter Miniaturmaler.

Auch eine Madonna mit Heiligen (al fresco) in San Agostino und eine Himmelfahrt Maria in Monte Oliveto daselbst verraten die Art unseres Meisters. Die Capella del SS. Corporale in Orvieto besitzt in einem mit dem Namen bezeichneten Votivbild: Madonna mit Engeln, dei raccommandati genannt, ein charakteristisches Werk unseres Künstlers. Ganz in der Manier des Simone arbeitete er, wenn er die himmlische Mutter mit dem göttlichen Kinde darzustellen hatte, so in dem Bilde über dem Sakristeieingang in Santa Maria dei Servi zu Siena, in Bildern seiner Art in Sammlungen zu Siena, Florenz, London, Berlin, Köln, Dresden, ferner in Kirchen der Umgebung von Siena, in San Francesco zu Asciano, Corpus Domini zu Rapolano, San Agostino und San Piero zu San Gimignano, und in San Sigismondo presso Montefollonico (Toritta). — Nach Vasari[1] hätte Lippo Memmi auch

[1] Vite, II, 93 & 99.

in Florenz, Pisa und Ankona gearbeitet und Aufträge für Altarbilder in Arezzo und Pistoja erhalten. Auf jeden Fall hat sich nichts davon bis auf unsere Tage bewahrt.

Dem «Lyriker» Simone Martini, den «Philosophen» Lorenzetti könnte man versuchen den «Dramatiker» Barna anzureihen. Man darf es vielleicht nicht, weil Barna den Höhepunkt seines Könnens nicht erreicht hat. Wie schon Ugurgieri Azzolini in seinen «Pompe Sanesi» festgestellt hat, ist der Meister kaum 24 Jahr alt gewesen, als ein Sturz vom Gerüst in der Kollegiatkirche zu San Gimignano ihm tötlich wurde. Daß das hohe Talent des jungen Mannes seinen Zeitgenossen wohl bekannt war, beweisen die zahlreichen Aufträge, die dem so früh Verstorbenen bereits zu Teil geworden waren: für das Augustinerkloster seiner Vaterstadt, für Santa Margarita zu Cortona. 1369 wurde er nach Arezzo berufen, wo er für das Augustinerkloster, den bischöflichen Palast, die Pieve, San Bartolommeo und Santo Spirito arbeitete. Auch für Malereien in S. Spirito in Florenz und der Laterankirche in Rom hatte man sich an ihn gewandt. Wie über den in vollster Schaffensfreude zum Tode verurteilten Meister selbst, so waltete auch über die Werke seiner Hand kein glücklicher Stern. Nur seine letzte Arbeit, der Freskencyklus mit der Passion des Herrn in der Kollegiatkirche zu San Gimignano ist für die Kritik seiner künstlerischen Fähigkeit erhalten. Barna ist von den bedeutenderen sienesischen Malern derjenige, dem man bisher am wenigsten gerecht wurde. Ghiberti gab ihm zwar das Prädikat: «excellentissimo fra gli altri et in arte peritissimo», aber dieses Lob wurde nicht ernst genommen, und selbst Crowe und Dobbert halten den Meister für mittelmäßig. Baldoria nimmt sich zuerst seiner wärmer an.[1] Wenn an späterer Stelle von der Ausbildung des Christustypus und der Ausgestaltung der Passionswiedergabe in der sienesischen Kunst die Rede sein wird, dürfte der Beweis erbracht werden, daß Barna hier an allererster Stelle genannt werden muß und sein Einfluß selbst die sienesischen Grenzen überschreitet. Auf Grund stilistischer Vergleichung dürfen dem Meister noch folgende Werke zuerkannt werden: eine

---

[1] Baldoria: «Monumenti Artistici in San Gimignano» (Archivio storico d'Arte 3, 1890, p. 35 ff.) hält sogar Barna für größer als Simone, wenn nicht an finezza desecuzione so doch an forze drammatica nell' espressione e nei movimenti delle figure. Er näherte sich mehr den Lorenzetti, per maggiore arditezza nel tentare le difficolta degli scorci ed anche per un piu spinto realismo; mentre non manca di grazia e di semplicita, ed il suo colorito e vigoroso e caldo quantunque spesso assai basso di tono. Le tinte sono sempre ben fuse tanto nelle carni quanto nei panneggiamenti» . . .

Madonna mit Heiligen, in der Sakristei der Collegiata von Chianciano, eine Madonna mit Kind, in der Sakristei San Francesco zu Montalcino. Viele Bilder in seiner Manier mögen von seinem Schüler Giovanni d'Asciano herrühren, der nach des Lehrers Tode, dessen Passionsfresken in der Collegiata zu San Gimignano vollendete, der ferner die nur noch in vereinzelten Ueberresten erhaltene Passion in der Franziskanerkirche seines Heimatsorts Asciano malte, und von dem vielleicht auch, da er, wie sein Lehrer, von Pietro Lorenzetti viel gelernt hat, die Passionsfresken in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi stammen. Dagegen bezeichnet Vasari den Luca Thome offenbar irrig als Barnas Schüler. Stilkritische Gründe verweisen diesen Maler in die Schülerschaft des Simone Martini, während Barna sich gar nicht an Simone sondern nur an Duccio und den Lorenzetti gebildet hat.[1]

Luca war nur ein Künstler von untergeordneter Bedeutung, stand aber in seiner Vaterstadt in hohem Ansehen. 1355 wird er im Register der Sankt Lukas-Genossenschaft zu Siena zum ersten Male erwähnt; 1389 gibt uns die letzte urkundliche Notiz von ihm. Er arbeitete damals mit Bartolo di Fredi zusammen an einem Altarbilde für die Kapelle der Schuhmacher im Dom. Zwei erhaltene durch Namensunterschrift und Datum (1366 und 67) beglaubigte Bilder Lucas sind ein Kruzifix in der Galerie zu Pisa und eine Anna selbdritt mit Heiligen aus San Quirico zu Osenna, jetzt in der Galerie zu Siena. Urkundlich sind wir über Thome ungleich besser unterrichtet als über den weit hervorragenderen Barna, der mit einem einmal in einer sienesischen Urkunde vom Jahre 1340 erwähnten Berna Bertini del popolo San Pellegrino sehr schwerlich zu identifizieren ist, und selbstverständlich nicht mit dem Holzschnitzer Barna di Turino.[2]

Wie so oft, so hat auch in Bezug auf die sienesische Kunst die Ironie des Schicksals dafür gesorgt, daß von den Künstlern ersten Ranges relativ nur ungenügende urkundliche Vermerke auf uns gelangt sind, während von untergeordneten Kräften uns mehr, als uns interressieren, zur Verfügung stehen. Lippo Vanni und Giacomo del Pelliciaio hatten hauptsächlich als Miniatoren einen Ruf. Ihre mittelmäßigen Tafelbilder und Freskomalereien (Galerie zu Siena,

---

[1] Hierdurch ergibt sich auch die Grundlosigkeit des auf die angebliche Schülerschaft Lukas von Barna gegründeten Zweifels des Crowe an dem Tode des Barna in so jugendlichem Alter.

[2] cf. Borghesi e Bianchi, Documenti Nuovi per la storia del arte Senese, Siena, Torrini 1898, pp. 49, 55, 62, 66, 69.

San Domenico und Santa Maria dei Servi, ebenda) weisen durch ihre fast übertriebenen Zierate und sorgsame Kleinmalerei ebenfalls auf Miniatur als ihr eigentliches Arbeitsfeld hin. Hierin (cf. Bücherdeckel der Bicchierna) zeigt sich Lippo Vanni, besonders in einer «Krönung Mariae» in erster Linie als Schüler des Ambruogio Lorenzetti, während Pelliciaio mehr in der Art des Simone Martini arbeitet. Vom ersteren Maler fallen zahlreiche urkundliche Erwähnungen in die Jahre 1344—75, vom letzteren in die Jahre 1362—89.

Weitläufig verwandt mit Lippo war Andrea di Vanni. Lanzi nennt ihn den Rubens seiner Zeit. Außer als Maler war er nämlich wie der große Vlame als Diplomat und Gesandter tätig. In den Jahren 1371, 1373 und 1374 wurde er in politischer Mission nach Avignon und Florenz und Neapel geschickt; 1368, nach dem Sturze der Zwölf, hatte er sogar eine Zeitlang die höchste Würde der Republik inne. Seine Kunst war besonders in Neapel geschätzt, wo er viele Aufträge annahm. Für die Katharinenkapelle in San Domenico zu Siena malte er Szenen aus dem Leben seiner h. Mitbürgerin und Zeitgenossin, für die er in heller Begeisterung entbrannt war, und deren Bildnis er im Auftrage des Christofano Guidini ausführte.[1]

Andrea war als Maler sehr unbedeutend. Das beweisen seine mangelhaften Arbeiten in der Galerie und im palazzo publico zu Siena. Die von Crowe ihm zugeschriebene «Geburt der Madonna» in der Galerie dürfte eher von Paolo di Giovanni Fei sein, einem Maler von ebenfalls nur geringer künstlerischer Begabung.

Andrea di Vanni arbeitete lange Zeit als Gehilfe des ebenso fruchtbaren wie wenig originellen Meisters Bartolo di Fredi. Im Jahre 1330 geboren, heiratete er 1357 Bartolommea di Cecho, die ihm viele Söhne gebar, von welchen aber nur einer den Vater überlebte. 1361 arbeitete er in der Sala del Consiglio zu Siena. Im gleichen Jahre wurde er nach San Gimignano berufen, wo er bis 1366 blieb. Arbeiten im palazzo publico, in der Kollegiatkirche, in San Agostino und San Biagio a Cusona stammen dort von seiner Hand. 1367 war er wieder in Siena und schmückte dort mit Pelliciaio die Ansano-Kapelle des Doms aus; 1372, sowie 1380—82 bekleidete er in seiner Vaterstadt hohe amtliche Würden. 1380 berief ihn der Bischof von Volterra zur Ausschmückung des Chors seiner Kathedrale. 1382 malte er für San Francesco in Montalcino eine «Taufe Christi», ein Schutzengelbild, Szenen aus dem Leben des h. Filippo von

[1] cf. Arch. stor. «Ricordi di Cr. Guidini», 4 P. I, p. 39.

Montalcino, den h. Franziskus zweimal, die Apostel Petrus und Paulus, eine Kreuzabnahme, im Jahre 1388 eine «Krönung Mariae» für dieselbe Kirche. Die beiden letztgenannten Bilder sind mit Unterschrift und Datum versehen. 1389, 92 und 97 arbeitete er für den Dom seiner Vaterstadt, 1390 für die Mönche von Monte Oliveto, 1393 im palazzo publico. 1407 machte er sein Testament und 1409 starb er im Alter von 79 Jahren. Von italienischen Galerien hat die zu Siena allein 10 Bilder in seiner Art. Die Kollegiatkirche zu Chianciano besitzt eine seiner besten Madonnen, und die Kirche in Val d'Orcia bei Pienza ziert ein Tafelbild mit 49 Szenen aus dem Leben Jesu, das unserem Meister wohl mit Recht zugeschrieben werden darf. Einen einheitlichen Stil bei diesem Meister festzustellen, ist selbst auf Grund seiner bezeichneten, zweifellos echten Bilder nicht leicht. Darf man ihn «Eklektiker» nennen? Er hat bei den verschiedensten Adressen künstlerische Anleihen gemacht, bei Duccio, Simone, Pietro Lorenzetti, auch bei Barna. Doch war ihm der jüngere Lorenzetti, Ambruogio in erster Linie Modell. Immerhin ist es zu weit gegangen, wenn man, wie das meistens geschieht, ihn schlechthin als Lorenzetti-Schüler bezeichnet.

Vasaris Angabe, daß Taddeo di Bartolo ein Sohn des Bartolo di Fredi gewesen sei, ist irrig; vielleicht stand er in einem Schülerverhältnis zu Fredi, jedenfalls war der Schüler begabter als der Lehrer, und sein künstlerisches Schaffen hält sich strenger und konsequenter an den Stil der Lorenzetti als das des Bartolo di Fredi. Obwohl man auch dem Taddeo keineswegs große Originalität nachrühmen kann, so glaubt man doch in seinen Werken eher gelegentlich Spuren selbständiger Auffassung und eigenen künstlerischen Empfindens wahrnehmen zu können. Er verdient von den nicht besprochenen Trecento-Künstlern allein noch eine nähere biographische Würdigung. Der Künstler wurde 1362 als Sohn des Barbiers Bartolo di Mino geboren. 1385 wurde er beauftragt 78 Figuren im Chor des Doms zu Siena zu kolorieren. 1389 wurde er Mitglied des Dombaurats. 1390 lieferte er eine bezeichnete Madonna mit Engeln und Heiligen für San Paolo in Pisa, jetzt im Louvre. 1393 wurde er nach Genua berufen, um Altarbilder im Auftrage des Cataneo Spinola, besonders für die St. Lukas-Kirche zu malen. Er heiratete dort eine Simona del Monte. In dasselbe Jahr fällt auch sein Aufenthalt in San Gimignano. Im palazzo comunale daselbst sind zwei Bilder des Meisters, eine Madonna mit Heiligen (mit Inschrift) und ein h. Gimignano, in der Kollegiatkirche ebendort al fresco stark beschädigt: Himmel und Hölle. Eine

Inschrift lautet: Taddeus Bartoli de Senis pinxit hac capella M. CCC X C III. — 1395—97 arbeitete er in Pisa, wo er hauptsächlich die Capella dei Sardi in San Francesco ausschmückte.[1]

Das Altarbild stellt eine Madonna mit Heiligen dar, die Freskomalereien zeigen außer Halbfiguren von Heiligen das Ende der h. Jungfrau in vier Abteilungen. (Krankenbesuch der Apostel, Leichenfeier, Grablegung und Himmelfahrt.) Diese vier Szenen zeugen von der Erfindungsgabe des Künstlers, sind, wie wir später sehen werden, ikonographisch wertvoll, und wurden vom Meister selbst, im Jahre 1406, fast ganz gleichartig, in der Kapelle des Palazzo publico zu Siena wiederholt. 1400—1402 malte Taddeo Fresken im Rathaus und im Dome zu Siena, die aber nicht mehr erhalten sind. Vom Jahre 1400 ist eine Madonna mit Heiligen in der Krypta der Hospitalkirche «Santa Catharina della notte» auf uns gekommen. In denselben Jahren finden wir von Taddeo, der sehr schnell und infolgedessen häufig auch oberflächlich sowie mit Gesellenhülfe gearbeitet haben muß, Gemälde in Asciano, Ginestreto und Montepulciano.

In der Kollegiatkirche zu Asciano malte er eine «Verkündigung Mariae» und die vier Evangelisten, in San Donato zu Ginestreto den Täufer Johannes mit der Inschrift: Taddeus de Senis me pinxit, in der Kathedrale zu Montepulciano ein großes Tryptychon mit der «Himmelfahrt Mariae», als Hauptstück und Szenen aus dem Leben Jesu und Mariae in den Predellen und Giebelfeldern, ebenfalls mit dem Namen sowie mit Datum bezeichnet. Das Jahr 1403 führte den Taddeo nach Perugia. Er malte dort eine mit Inschrift und Datum versehene Pfingstfeier für «San Agostino» und eine Madonna mit Heiligen sowie eine Allegorie der Tugenden des h. Franziskus für «San Francesco», jetzt in der Akademie. 1404 fertigte er eine bezeichnete Geburt Christi für Santa Maria dei Servi in Siena an. 1404 und 1405 arbeitete er dort im Dom. (Chor, Hochaltar, Orgeltüren.) 1406 schuf er die erwähnten Fresken des palazzo publico. 1410 und 1411 weilte der Meister in Volterra; von den zahlreichen Arbeiten, die er dort ausführte, ist nur noch eine Madonna mit Heiligen im Dom erhalten. 1412 wurde Taddeo Beisitzer im hohen Rate seiner Heimatstadt. 1413 vollendete er die Altartafel mit den Heiligen, Petrus, Franziskus und den beiden Johannes im Franzis-

[1] Die Kirche San Francesco in Pisa, die lange als museo civico diente, ist erst seit 1902, auf Betreiben des verstorbenen Erzbischofs, Grafen Capponi, und eines von ihm gegründeten Komites dem Kultus zurückgegeben worden. Auch die Kapelle der Sardi wurde bei dieser Gelegenheit restauriert.

kanerkloster Osservanza bei Siena. 1413 und 14 legte er die letzte Hand an die Fresken der Rathauskapelle, 1414 malte er eine «Verkündigung», jetzt in der Galerie zu Siena. 1416 und 1420 war Taddeo wieder Beisitzer im hohen Rate. Für Arezzo und Padua, wo er auch beschäftigt gewesen sein soll, sind weder Arbeiten noch Zeitbestimmungen über seinen Aufenthalt erhalten. Kurz vor seinem Tode nahm er noch an den Beratungen über den Bau des Fonte del Campo in Siena teil und wurde mit dem Freskenschmuck der Tore seiner Vaterstadt beauftragt. 1422 machte er sein Testament und starb im selben Jahre, 59 Jahre alt.[1]

Ein Schüler des Taddeo war dessen Neffe und Erbe Gregorio di Cecco aus Lucca. Man weiß, daß er 1420 gemeinsam mit seinem Oheim in der Kapelle der Marescotti in San Agostino arbeitete und 1422 allein in der Sakristei des Doms. Eine bezeichnete «Mariae Himmelfahrt», die er für dieselbe malte, zeigt seine völlige künstlerische Abhängigkeit von Taddeo. Daß seine sonstigen Kunstwerke alle verloren sind, wird kaum großer Klage wert sein. Aus der Schule des Taddeo ging ferner der Hierosolimitanermönch frater Bartolomeus Bulgarini — von Vasari fälschlich Bologhini genannt — hervor. Auch von ihm sind mancherlei Nachrichten aber keine autentischen Werke erhalten. Dem gleichen Orden dürfte Martino Bartolommei angehört haben, der Sohn des Goldschmieds Bartolommeo di Biagio. Er malte 1396 und 1397 große Freskenreihen in der Kirche dieses Ordens San Giovanni in Casciano bei Pisa. Er hatte in Pisa mit dem Neapolitaner Giovanni di Piero gemeinschaftliche Werkstätte. Außer in Pisa, wo er mit seinem Kompagnon Massenfabrikation betrieb, arbeitete er auch in Siena, Asciano und Monteriggioni. Der Maler war nur ein minderwertiger Eklektiker; seine Gemälde sind charakteristisch für die Dekadence der sienesischen Kunst im Beginn des Quattrocento. Die Blütezeit der sienesischen Kunst überschreitet nicht die Schwelle des 15. Jahrhunderts. Ein rapider Verfall tritt ein. Und stellt man nun der sienesischen Kunst die florentinische zur Seite, so mag die Behauptung unglaublich klingen, daß noch vor wenigen Jahrzehnten der Kunstruhm Sienas den von Florenz zeitweilig überstrahlte, daß Kunstjünger von der Metropole Toskanas nach Siena wanderten, um dort noch eine höhere künstlerische Ausbildung zu erzielen, daß ein Taddeo Gaddi nach

[1] cf. Vasari, vite, II, p. 220—222. Milanesi: Doc. Sen. II, pp. 7, 8, 15, 27—30, 49—52, 101, 107—109.

vierundzwanzigjähriger Wirksamkeit in der Werkstätte Giottos nach Siena eilte, weil er überzeugt sein durfte dort noch neue Gesichtspunkte für sein künstlerisches Schaffen finden zu können. Tempora mutantur! Das Quattrocento brachte den Sienesen keinen Masaccio, keinen Donatello, keinen Brunnelesco. Manches beachtenswerte Talent kann das prüfende Auge vielleicht noch entdecken, aber vergebens späht es nach dem kraftvollen Genie, das der immer tiefer sinkenden Kunst hätte zu neuem Leben verhelfen können. Man kann die Zeit der künstlerischen Renaissance mit Duccio, oder wenn man will, selbst mit Guido beginnen lassen. Sicher ist: die Renaissance endigt für Siena mit dem Trecento. Will man diese Zeit Frührenaissance nennen, so mag man es tun! Aber auf diese Frührenaissance ist keine Hochrenaissance gefolgt, keine rein sienesische. Mit anderen Worten: die Künstler, die zur Zeit der Hochrenaissance in Siena arbeiten, sind von der florentinischen und den norditalienischen Schulen abhängig, sind von denselben nicht getrennt zu denken. Diejenigen Maler des Quattrocento und auch des Cinquecento, bei welchem uns nicht die in ihren Werken sich offenbarende Decadence der sienesischen Kunst alle Freude benimmt, verstehen entweder noch mit selbständigem Empfinden im Sinne und in Abhängigkeit von den Lorenzetti und von Simone Martini zu schaffen, oder sie führen, ohne manieriert zu werden, fremdländische Elemente mit Erfolg in die sienesische Kunst ein. Zu den Künstlern der ersten Gattung gehören Stefano di Giovanni — Sassetta genannt — dessen Altarbilder in Asciano, Chiusdino und in der Galerie zu Siena uns noch vielfach einen ungetrübten Genuß verleihen.[1]

Bei Giovanni di Paolo dal Poggio, einem quantitativ äußerst fruchtbaren Maler aber ziemlich uninteressanten Eklektiker kreuzen sich florentinische und sienesische Einflüsse. Pietro Lorenzetti und fra Angelico gaben ihm die meisten Anregungen.[2]

Sano di Pietro, ein Schüler des Sassetta galt als einer der ersten Künstler seiner Zeit. Man nannte ihn auch den sienesischen fra Angelico. Selten ist ein Künstler so wie Sano überschätzt worden. Allerdings drängt sich uns der Vergleich mit fra Angelico, den Sano

[1] Auf Sassetta bezügliche urkundliche Notizen fallen in die Jahre 1416, 1421, 1422, 1427, 1433, 1442, 1445, 1447, 1452 und 1453. cf. Doc. Sen. II, pp. 243, 274, 280.

[2] In der Galerie zu Siena befinden sich allein 25 Bilder von ihm, und die meisten Ortschaften selbst in der weiteren Umgebung von Siena besitzen heute noch Gemälde von seiner Hand.

bis zur Manier kopiert, vor seinen Bildern auf, aber welch ein Unterschied besteht doch zwischen echter tiefer Empfindung und äußerlicher, süßlicher Empfindelei! Das relativ beste leistete er in Miniaturen.[1] Ein Schüler des Sano war Pietro di Giovanni Pucci. Nur ein mit Inschrift und Datum versehenes Bild des h. Bernardin im Chor der Klosterkirche all Osservanza gibt uns über den jung verstorbenen Künstler einigen Aufschluß. Domenico di Bartolo d'Asciano soll in Spitalfresken die ersten Historienbilder gemalt haben. Priamo della Quercia, der Bruder des berühmten Giacomo, war sein Gehilfe. Bei Lorenzo di Pietro — Vecchietta genannt — überwiegen die florentinischen Einflüsse. Uebrigens sind seine Bildhauerarbeiten bedeutender als seine Gemälde. Dasselbe gilt von Guidoccio di Giovanni Cozzarelli. Ein Manierist, der ohne viel Begabung die Art der großen sienesischen Meister des Trecento zu kopieren sucht, ist der Maler Benvenuto di Giovanni. Sein Sohn Girolamo arbeitete in gleicher Weise. Auch der Kunst des Neroccio di Bartolommeo fehlt jedes persönliche Gepräge. Matteo di Giovanni arbeitete im Stile des Sano di Pietro, vielleicht etwas weniger süßlich, aber auch seine Gestalten atmen nicht innerliche Empfindung. Farbenpracht und reichlich angewandtes Gold sind ihm wichtig. Gelegentlich versucht er dramatische Effekte, so in drei Darstellungen des Kindermords zu Bethlehem (Neapel; San Agostino und Santa Maria dei Servi zu Siena). Seine Kunst war wie die des Sano zu seiner Zeit sehr gesucht und geschätzt. Der erwähnte Coccarelli, sowie der unbedeutende Andrea di Niccolo arbeiteten in seinem Atelier. Angelo Parrasio verdient Erwähnung, da Lanzi uns die Nachricht überliefert, daß dieser Künstler so eigentlich die Oelmalerei in Siena eingebürgert haben soll. Seine Kunst sei von den van Eyk abhängig gewesen. Kein Ueberrest derselben ist uns erhalten.

Die sienesische Stadtverwaltung hatte im Trecento so verwegen sein dürfen, fremde Maler durch eine hohe Steuerpflicht, die sie auswärtigen Künstlern auferlegte, fernzuhalten. Meister von hoher Intelligenz und größter künstlerischer Fertigkeit brachte ja die Heimat genügend hervor. Im Quattrocento und im Cinquecento war diese Verfügung nicht mehr aufrecht zu erhalten. Man zog sogar auswärtige

---

[1] Die Galerie zu Siena besitzt 20 Bilder von ihm. Bei den Franziskanern des Klosters all' Osservanza befinden sich einige seiner besten Altarstücke. Auch in den Gemeinden Buonconvento und Sinalunga ist der Maler gut vertreten. Urkundliche Erwähnungen, siehe Doc. Sen. II, pp. 256 u. 258, 301, 308, 382 u. 385.

Künstler heran. Und die Hoffnung mochte sich geregt haben, daß von dieser Seite her Anregungen zu einer neuen Blüteperiode sienesischer Kunstentfaltung kommen dürften. Der Venezianer Antonio di Francesco war, nach Vasari, der erste Ausländer, der in Siena arbeitete. Dann liessen sich als Maler nieder, Angelo di Pucinello aus Lucca, Gualtieri aus Pisa, Agostino di Marsiglio und Michele Lambertini aus Bologna; Gaddi, Daddi, Aretino, Perugino, Pinturricchio, Signorelli, Gozzoli haben sicher alle noch in Siena von den großen Trecentisten gelernt. Aber die Berufung der vier Letztgenannten wenigstens hatte ihren Grund schon darin, daß man ihrer künstlerischen Kraft bedurfte, sie kamen nicht nur zu lernen, sondern auch um zu lehren. Insbesondere die sienesische Kunst in der zweiten Hälfte des Quattrocento und im ganzen Cinquecento ist ohne die auswärtigen Lehrmeister nicht mehr denkbar. Bernardino Fungai (1460—1516), dessen Schüler Giacomo Pacchiarotti (1474—1540), sowie Domenico Beccafumi (1486—1551) stehen bereits mehr unter dem Einflusse fremder als einheimischer Kunsttradition. Verdanken die beiden ersteren ihre Ausbildung ohne Zweifel Florenz, so dürften bei letzterem, der sich hauptsächlich für koloristische Probleme interessierte, obwohl er an Arbeiten Peruginos und selbst Michelangelos herumstudierte, venezianische Einflüsse die Oberhand gewonnen haben.[1]

Francesco di Giorgio Martini (1439—1502) war wohl der bedeutendste und allseitigste unter den sienesischen Künstlern des Quattrocento. Aber weniger in der Malerei und Plastik als in der Architektur hat sein künstlerischer Genius seinen höchsten Ausdruck gefunden. In der Malkunst waren ihm Signorelli und Fra Angelico Vorbilder, doch mag man in seinen letzten Bildern auch schon etwas Michelangeleskes spüren. Mit Recht haben in neuester Zeit sienesische Gelehrte gerade diesem Manne ein gesteigertes Interesse zugewandt.[2]

Als der größte sienesische Maler des Cinquecento gilt Giovanni Antonio Bazzi genannt il Sodoma (1477—1549). Kaum aber darf man ihn mit Recht einen Sienesen nennen. Zu Vercelli in der Lombardei ist er geboren, und sein Schülerverhältnis zu Lionardo da Vinci gibt seiner Kunst das Gepräge. Doch als Siena sein steter Wohnsitz wurde, haben die großen Meister des Trecento einen sehr

---

[1] Wer sich über diesen wenig originellen Künstler näher unterrichten will, hat sehr reiches Aktenmaterial zur Verfügung. cf. Doc. Sen. II, 413, III, 33, 66, 70, 71, 100, 101, 103, 108, 112, 114, 164, 165, 206, 258, 317.

[2] cf. Bulletino di storia patria, Vol. 7 fasc. II, p. 183. E. Rocchi: L'opera e i tempi di Francesco di Georgio Martini.

nachhaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt. Weit mehr als die dort geborenen Epigonen war er befähigt ihnen nachzuempfinden und in ihrer Art zu schaffen. Und die herrlichen Fresken aus der Legende der h. Katharina in der Kapelle zu San Domenico muten uns an wie ein letztes Aufflackern jenes hohen künstlerischen Geistes, der den großen Sienesen des Trecento Unsterblichkeit verlieh. Diese Fresken sind so eigentlich die letzte höhere Offenbarung sienesischer Kunstempfindung. Man möchte — metaphorisch — einen auf die Schwesterkunst, die Musik, bezüglichen Ausdruck hier anwenden und sprechen von einem Schwanengesang der sienesischen Kunst. Wohl war auch Baldassare Perruzzi ein bedeutender Meister des Cinquecento, den man mit Siena in Zusammenhang bringen darf. Aber spätumbrische und florentinische Einflüsse zeigen sich in seinen Bildern weit maßgebender als sienesische. Auch war sein eigentliches Metier die Architektur. Im übrigen geht «ein großes Sterben» durch die sienesische Kunst. Ein schwächlicher Eklektiker folgt dem anderen. Bei den Salimbeni wiegen lombardische Einflüsse vor. Francesco Vanni arbeitete nach Raffael und Baroccio. Bei Sorri kreuzen sich lombardische und florentinische Einflüsse. Die Casolani, Vater und Sohn, lernten offenbar in Florenz. In den Werken des Rustilio Manetti ist die Caravaggi-Schule erkenntlich. Raffaelo Vanni arbeitet nach Guido Reni und Antonio Caracci. Bernardino Mei nahm neben Caravaggio auch Paolo Veronese zum künstlerischen Vorbild. Mit Namen anderer noch unbedeutenderer Eklektiker des Cinquecento und der folgenden Jahrhunderte hier aufzuwarten wäre zwecklos. Die viel zu spät kommenden Versuche eines Rustichino und eines Nasi dem Eklektizismus, der sich noch dazu jetzt an fremde Muster hielt, zu steuern und die «sienesische Schule zu konservieren» mußten scheitern.

Petracci den letzten großen Eklektiker, der so ziemlich bei allen fremden Schulen «lernte», möchte man den Totengräber der sienesischen Kunst nennen.

So wurde dieselbe im Elektizismus begraben; tot war sie eigentlich schon lange.

Nur die sienesische Kunst des Trecento erwies sich als wahrhaft unsterblich!

III.

DIE MADONNA IN DER SIENESISCHEN MALEREI.

»Ich sehe Dich in tausend Bildern
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann Dich schildern,
Wie meine Seele Dich erblickt.«

Novalis.

Ein ähnlicher Gedanke, wie er in diesem Dichterwort des deutschen Romantikers ausgesprochen ist, schwebte wohl den sienesischen Künstlern vor der Seele, als sie die Glorie der Himmelskönigin so recht eigentlich zum Hauptthema ihres künstlerischen Schaffens erkoren. In keiner Künstlerschule der ganzen Welt spielt Maria eine größere Rolle als in der sienesischen. Immer und immer wieder versuchten sich die Maler an diesem Thema wie an keinem anderen. Immer erschienen die Ideale höchster, edelster Weiblichkeit, keuschester jungfräulicher Reinheit, innigster, überströmender Mutterliebe in dem Dargestellten noch nicht erreicht, und immer wieder versuchten die nachfolgenden Künstler dem Ziele, dem die Vorgänger mit Begeisterung nachgestrebt hatten, näher zu kommen. Und so hat man, wenn man über das Marienbild in der sienesischen Malerei schreibt, zugleich über deren ganzen Entwickelungsgang zu berichten.

Die Worte des Lobgesangs Mariae, des vom Evangelisten Lukas im ersten Kapitel gegebenen Magnifikat, die im prophetischen Sinne lauten « . . . beatam me dicent omnes generationes» schienen die Sienesen besonders beauftragt zur Wahrheit werden zu lassen. Bei dem seelisch so weich und zart besaiteten, lyrisch so empfindsamen Sienesenvolke mußte der kirchlich empfohlene Marienkultus besonders kräftige Blüten treiben. Der Marienkultus durchdrang dort das ganze

religiöse Fühlen und Denken, war vornehmster Antrieb zu tätigem Schaffen, zur Sittlichkeit. Und so gilt in Bezug auf den speziellen Charakter der Sienesen in einem höchsten und edelsten Sinne ein viel zitiertes Wort Goethes: «Das ewig Weibliche zog sie hinan».

Man sann förmlich auf Mittel und Wege, um die Beziehungen zwischen Siena und der Madonna so innig wie möglich zu gestalten. Noch in unseren Tagen beweisen die in Siena mit besonderem Pompe gefeierten Marienfeste, die Prozessionen mit den Gnadenbildern, die feierliche Ausstellung derselben, — wenn Tausende aus Stadt und Land zusammenströmen, — wie fest und unausrottbar die Liebe zu Maria im Herzen des sienesischen Volkes wurzelt. Noch heute findet man ferner im sienesischen Volke die Meinung verbreitet, daß, obwohl die Madonna in der ganzen universalen Kirche verehrt wird, sie doch den Sienesen in besonderer Weise zugetan sei. Diese Annahme gründet sich auf eine mittelalterliche Schenkungsurkunde, in der Maria zur Patronin von Siena proklamiert und ihr die ganze Stadt in feierlicher Weise dediziert wird. Damals mußte der Papst den Sienesen gestatten, den epitheta ornantia, mit welchen die lauretanische Litanei die h. Jungfrau schmückt, den Zuruf «Advocata Senensium ora pro nobis» hinzuzufügen. Damals wurden, obgleich der herrliche Dom bereits der «Maria Assumpta» geweiht war, zahlreiche neue Kirchen zu ihren Ehren gebaut. Neue Altäre wurden ihr, die nunmehr für Siena zugleich Lokalheilige war, zu Ehren errichtet. Und vor allem entstanden nun Hunderte von neuen Bildern, die das Lob der Himmelskönigin verkünden sollten. Damals als die Marienverehrung ihren Höhepunkt erreicht hatte, wand auch die Kunst der seligsten Jungfrau unverwelkliche Kränze.

Das altsienesische Marienbild hat sich aus dem byzantinischen entwickelt. Eine altsienesische Darstellung aus dem Beginne des Duocento beweist das schlagend; sie befindet sich zur Zeit in der Opera del Duomo zu Siena (s. Abb. 2, Taf. II). Man kann weniger von einer sienesischen Arbeit als von der rein byzantinischen eines Sienesen sprechen, und sie zeigt uns nur, in wie pedantischer Art, die jede selbständige Regung verschmäht, sich die ältesten sienesischen Maler an ihre byzantinische Vorbilder gehalten haben.

Alle hauptsächlichen dem byzantinischen Marienbilde eigentümlichen Merkmale sind hier erkenntlich: der große unförmige Kopf, die länglichen, geschlitzten Augen, die doppelten Augenbrauen, der starre leblose Blick, die lange Nase, die zusammengepreßten wulstigen Lippen des kleinen Mundes, die Art des weiten Sitzens auf dem Sessel ohne

Lehne, das über den Hinterkopf als Kapuze gezogene, nur Gesicht, Hals, Hände und Füße freilassende Gewand mit den wenigen, groben Falten, der doppelten Aermelung und dem vom Schoße lang herunterhängenden stolaartigen Lappen, die Säumung des Gewandes, der Stern an der linken Schulter, die plastisch gegebene Krone und die beiden Engel zu Häupten der Madonna. Das ganz bekleidete, lange Kind steht in hockender unschöner Stellung mitten auf dem Schoße seiner Mutter. Das rechte Händchen segnet. Der Glorienschein zeigt das Kreuzessymbol.

Mit der linken, ungegliederten, langfingrigen Hand hält Maria den Knaben an der linken Schulter fest, mit der rechten ergreift sie sein rechtes Füßchen.

Wer brachte zum erstenmale dem byzantinischen Marienbilde sienesische Eigenheit bei? Wer hauchte dem starren, leblosen Idol Seele und Empfindung ein? Welcher Künstler schuf die neue Epoche in der Geschichte des Marienbildes? Guido da Siena.

Das berühmte Werk dieses Meisters, das für San Domenico gemalt wurde und jetzt im palazzo publico steht (s. Taf. III), gilt als Beweis. Sicherlich gehen auch in diesem Bilde noch eine ganze Anzahl von Motiven auf byzantinische Vorbilder zurück. Thode stellte bereits derartige fest,[1] so das breite Sitzen im Kissen, die durch zwei Pfosten und gezacktes Querholz gebildete Lehne, das an dem Querholz befestigte, straff gespannte, gemusterte Tuch, das goldgestickte Untergewand mit dem doppelten Aermel, einem eng anliegenden und einem darüber etwas kürzeren und weiteren, das von Maria unter dem Kinde gehaltene, weiße Tuch. Die meisten dieser Motive wie auch der segnende Gestus des Kindes begegneten uns ja auf der eben beschriebenen Arbeit rein byzantinischen Stils. Welches sind nun die neuen Motive, die durch eigene Begabung und Empfindung der Darstellung von Guido gegeben wurden? Vor allem: an Stelle der starren, leblosen Gesichtszüge tritt ein Kopf, aus dem Empfindung und Leben spricht. Wie weit dem Künstler sein Bestreben innerlich belebte Gesichtszüge zu schaffen gelungen ist, kann leider infolge der Uebermalung, die das Bild erfahren hat, heute nicht mehr beurteilt werden. Daß aber Guido dieses Bestreben offenbar hatte, ist schon erkenntlich aus der leichten, aber doch intensiven Neigung des Kopfes nach links anstatt der byzantinischen en face-Stellung. Schon durch diese feine Nuance wird das Bild belebt und ihm das Hieratische genommen. An Stelle

---

[1] cf. Rep. f. Kw. 13, p. 1 ff.

des unförmigen, breiten Gesichts ist ein mehr längliches, ovales getreten. Die aus dem oberen Gewandteile gebildete Kapuze ist durch ein besonderes Kopftuch ersetzt. Das Jesuskind, das mitten auf dem Schoße der Mutter hockend stand, ist ganz zur Seite gerückt und sitzt nun auf dem linken Arm Mariens. Das Gewand des Knaben läßt die Beinchen bis an die Kniee frei und liegt den nicht mehr so länglichen, aber völliger und kräftiger gewordenen Körperformen so eng an, daß dieselben durch das unter der Brust durch eine Schleife zusammengeknotete Hemdchen hindurchschimmern. Das kleine Gesicht blickt nicht mehr starr auf den Beschauer, das Köpfchen ist vielmehr nach rechts etwas in die Höhe gewandt. Der Blick des Kindes trifft zwar nicht direkt den der Mutter, aber die Neigung des Kopfes verrät doch, daß der Künstler versucht hatte dem jugendlichen Gesichte das beruhigende Gefühl aufzuprägen, das die Nähe der Mutter dem kleinen Kinde gewährt. Gerade der vom Meister neugeschaffene Kontakt zwischen Mutter und Kind verschob den Inhalt der Darstellung wesentlich vom Hieratischen zum Menschlich-Natürlichen. An Stelle der auf byzantinischen Bildern leblos und wie stehend gegebenen beiden Engel malte Guido deren sechs durch Körperhaltung und Gestikulation der Hände lebhafte Devotion bezeugende. Da das Bild von kunstfertiger Hand, von Duccio selbst, übermalt wurde, so kann man keine anderen Vorzüge, als die rein kompositionellen, besonders nicht die farbentechnischen für die Wertung des Guido gelten lassen, man liefe sonst Gefahr, ihm zuzuschreiben, was auf Rechnung des hochbegabten Restaurators käme. Aber schon die neuen, kompositionellen Motive, die Guidos Kunst bringt, genügen, um das Epochemachende, das in dem Erscheinen dieses Künstlers für die sienesische Malerei liegt, unbestreitbar darzutun, — vorausgesetzt die Priorität seines Schaffens vor dem irgendwie in Betracht kommender Konkurrenten.

Der Dominikanerpater Ugurgieri, der bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts lebte, berichtet in seinem — überhaupt ersten — größeren Werke über Siena den «Pompe Sanesi»: «che in Siena fourruano pitture fatte molti anni avanti, che Cimabue nascesse» und führt zum Beweise Guidos Madonna von San Domenico an, auf der er bereits die Inschrift so wie sie heute noch lautet, liest: Me Guido de Senis diebus depinxit amoenis, quem Christus lenis mullis agere poenis. Anno Domini M. CC. XX. I. Laut Inschrift wäre also das Bild 1221 entstanden. Milanesi hat nun in einer kleinen Abhandlung betitelt: «La vera eta di Guido» die Datumsinschrift zum Gegenstand

einer Streitfrage gemacht. Aus dem gewissen Abstande der zwischen den C C, den XX und der I besteht, hat man sich berechtigt geglaubt, zu folgern, daß an diesen Stellen durch die lange Zeitdauer Ziffern zugrunde gegangen seien.

Wir geben hier den letzten Teil der Inschrift nach dem Original:

lenis agere poenis ANŌ $\overset{D}{\text{O}}$ M CC XX I

Nun wurde nach der zweiten C eine L und nach der zweiten X eine dritte X ergänzt, und so wurde die Jahreszahl 1281 zusammenkonstruiert, — ganz willkürlich. An Stelle der verloren gedachten L könnte gerade so gut eine X gestanden haben, dann hätten wir 1241. Für die X an Stelle der L spricht noch der Umstand, daß der Zwischenraum bei genauer Messung für eine L zu klein erscheint, dagegen eine X noch eher Platz fände. Eine in der Akademie zu Siena befindliche Madonna mit Heiligen aus dem Franziskanerkloster zu Colle d'Elsa, die mit unserem Bilde stilistische Eigentümlichkeiten teilt, trägt die Jahreszahl 1270. Daraus hat man nun neuestens gefolgert, daß die Jahreszahl auf unserem Bilde 1271 heißen müsse, im vorderen Zwischenraum also eine L zu ergänzen sei, im hinteren nichts. Zu dieser sehr willkürlichen Annahme sollte das offenbar viel später entstandene, schwache Schulbild zwingen! Weil gerade umgekehrt der erstere Zwischenraum schmäler als der letztere ist, wäre die Annahme weniger unberechtigt, daß an vorderer Stelle nichts, an der folgenden vielleicht eine X ausgefallen wäre; dann hätte die Jahreszahl ursprünglich 1231 gelautet.

Müssen nun aber wirklich wegen der beiden Zwischenräume dort Ziffern zugrunde gegangen sein? Wie groß ist überhaupt die Wahrscheinlichkeit, daß durch die Länge der Zeit zwei Ziffern von acht zugrunde gehen und die anderen nicht? Die beiden Ziffern waren doch genau durch dasselbe technische Verfahren auf derselben Materie entstanden, wie die anderen! Und auch nicht die geringste Spur dieser beiden Ziffern wäre zu erkennen gewesen zur Zeit des Ugurgieri, ja zur Zeit des Duccio, der das Bild restaurierte? Sind das nicht an Unmöglichkeit grenzende Unwahrscheinlichkeiten? Ferner hat bereits Thode an Malweise und Technik konstatiert, daß Duccio persönlich das also damals schon als hervorragend bekannte Bild restauriert hat. Wäre das Werk 1281 gemalt worden, so wären Guido und Duccio Zeitgenossen. Seit wann restauriert ein Künstler

denn die Arbeit eines noch lebenden Zeitgenossen? Vor allem setzt die Uebermalung eines Bildes — ganz besonders eines der Witterung nicht ausgesetzten Tafelbildes — eine längere Spanne Zeit voraus, durch deren Ungunst die Restauration erst nötig wird. Das Faktum der Uebermalung unserer Madonna durch Duccio spricht beredt für 1221 und zwingend gegen 1281. — Prüft man die Inschrift, die Guido unter sein Gemälde gesetzt hat, näher, so findet man, daß jedesmal zwischen zwei Worten Raum leergelassen wurde. Auch hinter dem DO und hinter der M befindet sich eine solche Pause. Lediglich also aus dem Charakter, den die gesamte Unterschrift trägt, erklären sich in gleicher Weise die kleinen Abstände, die zwischen dem Tausender und den Hundertern, den Hundertern und den Zehnern, den Zehnern und dem Einer bestehen. Ebensowenig wie zwischen den Worten darf man zwischen den Ziffern ergänzen wollen! Das hieße dem Gesamtcharakter der Unterschrift Gewalt antun. Selbst, wenn die Urkunde von 1250 die früheste auf uns gekommene ist, die einen Maler Namens Guido erwähnt, so beweist das doch nicht, daß Urkunden mit früheren Erwähnungen niemals existiert haben. Wie wenig ist überhaupt in der frühesten Zeit beurkundet worden! Endlich könnte auch ein 1250 erwähnter alter Maler bereits 1221 tätig gewesen sein. Der gotische Charakter der Schriftlettern unter dem Bilde kann ebenfalls nicht als Argument gegen die frühe Jahreszahl gebraucht werden. Ganz abgesehen davon, daß die gotische Art Eigentum des Restaurators sein könnte, hat Wickhoff weitere gotische Inschriften im beginnenden Duocento nachgewiesen.[1]

Die von Thode gebrachte neue Anschauung der Renaissance, die deren Beginn auf das kulturgeschichtlich epochemachende Wirken des heiligen Franziskus von Assisi und der Bettelorden zurückführt, erklärt zur Genüge, was für Guido den Anstoß gab den Boden des Rein-Byzantinisch-Traditionellen zu verlassen und das Individuelle, Persönlich-Natürliche in die Kunst einzuführen. Im Jahre 1219 nahm die von St. Franz angefachte Bewegung größere Ausdehnung an. Franziskanerbrüder wurden damals nach dem In- und Ausland abgesandt, zweifellos auch nach Siena.[2] In der Zeit der ersten höchsten Begeisterung, mitten im Feuer gleichsam, 1221, ist Guidos Bild ent-

[1] cf. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, 1889, p. 224.

[2] cf. »Denkwürdigkeiten des Minoriten Jordanus von Giano«. Abhdl. d. phil. hist. Kl. d. K. Sächs. Ges. d. W. 5. Bd. 1870, p. 517. — Thode, »Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien«, Grote, Berlin 1885, p. 45.

standen. Nicht Florenz, sondern Siena liegt Assisi am nächsten. Das weiche, empfindsame Herz des Sienesen war besonders geeignet von dem Liebesglühen des Seraphs von Assisi Feuer zu fangen. Zwei der herrlichsten Bettelmönchkirchen Italiens; San Francesco und San Domenico entstanden in Siena. Zwei Heilige aus diesen Orden schenkte die Stadt der Kirche: Bernardin, den Jünger des Franz und Katharina, die Dominikanerin. Ist es da absonderlich, wenn vor einem Cimabue in Florenz ein Guido in Siena den großen bewußten Schritt tat? Dem Cimabue wird hierdurch nichts von seinem Ruhme genommen. Er braucht deswegen nicht von Guido abhängig zu sein. Unabhängig voneinander, traf sie beide der warme, belebende Strahl der Sonne, die zu Assisi aufgegangen war.[1]

Die Madonna mit dem Kinde aus «San Bernardino», jetzt in der Akademie, erweist sich als ein Bild aus der Schule des Guido (s. Abb. 4, Taf. II). Die meisten der von Guido neu gebrachten Motive finden wir auf diesem Schulbilde wieder. Kopftuch und Schnitt des Gewandes der Madonna, wie das fest am Körper haftende Hemdchen des Kindes mit der gewundenen Schleife unterhalb der Brust weisen daraufhin, daß die Madonna von San Domenico für diese Arbeit Vorbild war. Bezeichnend hierfür ist ferner die Bewegung Mariens mit der rechten Hand nach dem auf dem linken Arm sitzenden Knaben. Manche Nuance des Meisters haben die Gesellen auch nicht verstanden, so übersahen sie den von Guido geschaffenen psychologischen Kontakt zwischen Mutter und Kind. Zwar imitierten sie die wichtige Neigung des Kopfes der Madonna, aber der kleine Jesus reagiert nicht darauf und blickt auf den Beschauer. Auch auf die Kreuzung der Beine des Knaben, worauf bei Guido die Darstellung einen Zug zum Intimen, Gemütvollen erhielt, verzichten die Schüler. Daß es sich hier um ein Werk von Nachahmern handelt, wird am schlagendsten dadurch bewiesen, daß sich der auf dem Bilde von San Domenico verzeichnete rechte Arm ebenso auf dem von San Bernardino findet, während der

---

[1] Ist die den Cimabue sonst zugeschriebenen Werken sehr wenig verwandte, durch sienesische Motive auffallende «Madonna mit Engeln und dem heiligen Franz» in der Unterkirche von «S. Francesco» zu Assisi wirklich von diesem Künstler, so liegt hier eine früheste Beeinflussung sienesischer Kunst auf florentinische vor. Uebrigens steht urkundlich fest, daß in dieser frühesten Zeit sienesische Künstler nach auswärts berufen wurden. — Von hohem Interesse ist ein in der Akademie zu Siena befindliches, altes, sienesisches Porträt des heiligen Franz aus der Mitte des Duocento, das obwohl subtiler gearbeitet, doch älter ist, als das bekannte von «Santa Croce» in Florenz (siehe d. Abb. bei Thode: Franz von Assisi», p. 89).

linke das Kind tragende noch nicht einmal die primitive Art auf dem Bilde des Guido erreicht. Die Gesichtsbildung der Madonna auf der Schularbeit zeigt Aehnlichkeiten, besonders was den spitz zulaufenden unteren Gesichtsteil angeht, mit dem nicht übermalten, von zwei Engeln flankierten Christuskopf auf dem Giebelfelde des Altarwerkes von San Domenico. Die feinere Modellierung und weichere Konturengebung in der Arbeit des Meisters ist unschwer zu erkennen. Auf dem Schulbilde hält der Jesusknabe in der linken Hand ein Pergament. Dank dieses Motivs ist ein Schluß auf die Entstehungszeit des Gemäldes zu ziehen. Im Jahre 1260 fand die feierliche Dedikation von Siena an die Madonna statt. Hieran schloß sich, wie erklärlich, eine Massenbestellung von Marienbildern. Und zur Verdeutlichung der besonderen Beziehungen, die infolge des Weiheakts zwischen Siena und der Gottesmutter bestehen, fehlt auf keinem, in der Hand des Christuskindes, die betreffende Urkunde, das Pergament. Damals mag auch unser Schulbild entstanden sein. Die Akademie zu Siena besitzt zwei weitere Madonnen mit Heiligen, bei welchen der Knabe das Pergament in der Hand hält; eine davon ist das erwähnte Schulbild von Colle d'Elsa vom Jahre 1270. Noch auf Jahrzehnte hinaus malen die Sienesen kein Marienbild, ohne dem Kinde die für die Heimat bedeutungsvolle Urkunde in die Hand zu geben; so finden wir sie wieder auf einem Madonnenbilde in der Pinakothek zu Perugia, das die Inschrift trägt: Vigorosus de Senis me fecit M CC LXXX. Auf Guidos Werk von San Domenico hält der kleine Jesus kein Pergament, weil es 40 Jahre vor dem Weiheakt gemalt wurde; 1271 oder 1281 wäre es von Guido sicherlich angebracht worden, und die bestellenden Dominikaner hätten auf keinen Fall darauf verzichten mögen. Schließlich sei noch eine Tatsache konstatiert. Bei der unterschriebenen Jahreszahl auf dem Bilde des Vigorosus finden sich zwischen dem Tausender, den Hunderten und den Zehnern ebenso große Zwischenräume wie auf dem Originale des Guido. Wer wagt es auch noch hier zu «ergänzen»?

Von der großen Anzahl der Madonnen, die wie das Schulbild von San Bernardino, ohne selbst einen Fortschritt in der Kunst darzustellen teils Byzantinisch-Traditionelles, teils von Guido geschaffenes Neues wiederholen, möge die in der Servitenkirche zu Siena befindliche sog. Vergine del Bordone noch besonders erwähnt werden. Auf Guidos Einfluß ist wieder die leichte Neigung des Kopfes der Madonna, das auf dem linken Arm sitzende Kind, das Gewand des Knaben, das die Beinchen frei läßt und die Schleife unter der Brust

zeigt, zurückzuführen. Die Haltung der beiden Arme des Kindes entspricht genau der auf dem Schulbilde von San Bernardino. Byzantinisch sind die beiden Engel zu Häupten der Madonna in ganzer Gestalt, der über den Kopf gezogene Mantel, das Ergreifen des rechten Füßchens des Kleinen durch Marias rechte Hand. Auch dieses Bild wurde in späterer Zeit übermalt; daher erlauben Farbengebung und Technik keine Schlüsse mehr auf den Autor. Nach Romagnoli und Rosini wäre das Bild vom Sienesen Petroni gemalt worden. Pater Buondalmonti schreibt es dagegen einem Florentiner Coppo di Marcoaldo in seiner «storia della chiesa dei Servi» zu. Und in einer «Descrizione inedita delle cose piu notabile di Siena» von 1625 ist sogar die Inschrift citiert, die das Bild getragen haben soll: M. CC. L. XI. Coppus de Florentia me pinxit. Ist diese Inschrift nicht apokryph, so beweist sie, daß die zahlreichen Aufträge für Marienbilder anläßlich des Weiheakts von 1260, von den heimischen Künstlern nicht überwältigt werden konnten, und daß damals auch auswärtige Maler Gelegenheit hatten, den Einfluß des Guido auf sich einwirken zu lassen.[1]

Schließlich sei noch einer dem Gilio di Pietro zugeschriebenen Madonna (s. Abb. 5, Taf. IV) gedacht, die aus der Mitte des Duocento stammen mag, wohl sicher vor 1260 entstanden ist. Für den belebendsten Zug, den Guido seiner Madonna gegeben hat, für die Neigung des Hauptes, hatte dieser Maler kein Verständnis. Leblos und kalt starrt uns der im übrigen in Abhängigkeit von Guidos Schema geformte Kopf entgegen. Der heraufgezogene Mantel bedeckt ihn anstatt des Kopftuchs. Von Engeln zur Seite ist ganz abgesehen worden. Das ist außergewöhnlich. Zu neuen Spekulationen reizte den Künstler ferner das auf dem linken Arm sitzende Kind. Auch er wollte nach Guidos Beispiel dem Kleinen etwas Ungezwungenes in seiner Haltung geben. Anstatt wie jener die Beinchen sich kreuzen zu lassen, ließ der Künstler hier den zu groß und plump geratenen Knaben das rechte Beinchen steif vorstrecken, das linke gebogen zurückziehen, als sei er unruhig und wolle von dem Arm der Mutter herunter. Die Umhüllung des Kindes läßt hier nicht nur die unteren Beinchen, sondern auch den Oberkörper, das heißt: Hals, Brust und Arme frei. Da

---

[1] cf. L'Arte, III, 1900, p. 32 ff.: Peleo Bacci: »Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo, pittori Fiorentini del M. C. C.«; ferner Revue de deux mondes 15. Sept. 1866: Henri Delaborde: «Les origines de la peinture Italienne avant l'école de Giotto.» — Ein ebenfalls dem Coppo zugeschriebenes Kruzifix befindet sich in der Kathedrale von Pistoja. —

dem Maler die feine Art des Guido, der die Körperform durch das Hemdchen durchschimmern ließ, vermutlich nicht gelang, half er sich auf diese Weise; unbewußt beschritt er hierdurch als erster den Weg, der spätere Künstler bis zur völligen Entkleidung des Knaben führen sollte.

Einen markanten Abschnitt innerhalb der sienesischen Kunstentwickelung bedeutet das Madonnenideal des Duccio di Buoninsegna. Es fällt kein Meister vom Himmel. Und erst in seinem letzten großen Werke, dem jetzt in der Domopera befindlichen Hochaltarbild der Kathedrale seiner Heimatstadt wirkt sein geniales Können überwältigend auf uns. Nichtsdestoweniger genoß er schon in jungen Jahren als Madonnenmaler selbst in der Fremde einen bedeutenden Ruf; das beweist z. B. der Auftrag, der ihm von Florenz aus für ein großes Gemälde zu Teil wurde. Ist uns dieses Bild erhalten? Ist es identisch mit der dem Cimabue zugeschriebenen Madonna Ruccellai in Santa Maria Novella? Daß diese Fragen zu bejahen sind, wird neuerdings kaum noch bestritten. Der Dominikanerpater Fineschi gab bereits im Jahre 1790 in seinen «memorie Istoriche» den bereits an früherer Stelle erwähnten Kontrakt, der den Duccio verpflichtete für die unter dem Patronate der h. Jungfrau und des h. Petrus Martyr stehende Erzbruderschaft zu Santa Maria Novella, die man auch nach den Lobeshymnen zu Ehren der Mutter Gottes, laudesi nannte, ein großes Bild zu malen. Zugleich stellte er die Autorschaft des Cimabue für das Ruccellai-Bild in Zweifel.[1]

Die Forderungen betreffend den Inhalt der Darstellung geben die Worte der Urkunde: «. . . dictam tabulam depingere et ornare de figura beat(a)e Mariae Virginis et eius ommipotentis Filii et aliarum Figurarum».

D.ese dem schaffenden Künstler noch großen Spielraum lassenden Bedingungen sind auf dem Ruccellai-Bilde (s. Abb. 6, Taf. V) alle erfüllt. Ohne Urkunden zu berücksichtigen, fanden Strzygowsky und Schnaase durch stilkritischen Vergleich in der Darstellung Anklänge an Siena. Nach Wickhoff überträfen dann die sienesischen Motive die florentinischen bei weitem. Zweifelsohne weisen die Neigung des Kopfes und die Gesichtsmodellierung der Madonna, Bewegung und Gewand des Kindes, Haarbildung und knieende Haltung der Engel nach Siena

---

[1] «Questa e quella pittura gia nota, fatta da Giovanni Cimabue sebbene per altro verrebbe da dubitare, che non fosse quella grande e bellissima tavola fatta da Duccio di Buoninsegna, Pittore Sanese» cf. Fineschi, memorie Istoriche, 1790, Vol. I, p. 321, Note p. 99 und 118 und Vorwort p. XLI und XLII.

hin. Auch Aehnlichkeiten mit Duccios Hauptwerk in der Domopera zu Siena sind vorhanden, allerdings dort den sicheren Meister, hier den tastenden Anfänger verratend. Und sicherlich hat Thode recht, wenn er in der Madonna Ruccellai nur das Werk einer bestimmten Phase innerhalb der Entwicklung des jugendlichen sienesischen Künstlers sieht. Die Worte des Dante:

»Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui oscura«

(Purg. II, 94—96)

wären nur dann illusorisch und Cimabues Ruhm nur in dem Fall gefährdet, wenn des Pératé irrige Annahme, daß sich des Florentiners Ruhm nur auf die Madonna Ruccellai gründete, richtig wäre.[1]

J. Wood Brown erklärt uns schließlich an der Hand von Urkunden, wie des Duccio Arbeit in der Kapelle Ruccellai zur Aufstellung kam. Danach hätte die societa «Laudesi» die der Ruccellai-Kapelle benachbarte Gregorius-Kapelle bis 1335 besessen. In diesem Jahre kam die Kapelle in den Besitz der Familie Bardi. Die früheren Besitzer mußten sie räumen und das ihnen gehörige Bild des Duccio fand — um für den Patron der Bardi Raum zu schaffen — außerhalb derselben, aber dicht daneben, zwischen Capella Bardi und Capella Ruccellai, oberhalb des Grabmals des Bischofs von Fiesole, fra Corrado, seinen Platz. Hier sah es Vasari; 1565 fand eine gänzliche Erneuerung der Innenausstattung von Santa Maria Novella statt. Bei dieser Gelegenheit wurde Duccios Madonna in die benachbarte Capella Ruccellai übertragen, von der sie heute den Namen hat.[2]

Duccios große Bedeutung für den Werdegang der sienesischen Kunst belegt uns erst voll und ganz des Meisters berühmtes Dombild (s. Abb. 7, Taf. VI u. Abb. 8, Taf. VII). Schon gleich nach seiner Fertigstellung wurde dieses Werk wie eine Wundertat, wie eine höhere Offenbarung gefeiert. Am 9. Juni 1310 wurde das Gemälde in solenner Prozession, an der alle geistlichen und weltlichen Behörden teilnahmen, unter Glockengeläute und Posaunenschall zur Kathedrale geleitet, wo es den Hochaltar

[1] cf. dem gegenüber von Thode im Rep. f. Kw., 13, die Abhandlung. »Sind uns Arbeiten von Cimabue erhalten?« & Thode »Franz von Assisi« pp. 221—238.

[2] cf. Brown im. Rep. f. Kw. 1901, 24. pp. 127—129: »Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella«. Zum Schluß zieht Brown die Konsequenz: »It would seem then, that we have been dealing with, what was in fact on and the same picture from the time, when it was paintet in 1285 to that, when Vasari saw it. And the conclusion must therefore be, that the great historien in art was mistaken in giving the Ruccellai Madonna to Cimabue, since it was doubtless paintet by Duccio di Buoninsegna.«

schmücken sollte. Es trägt die devot verfaßte Unterschrift: Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita, quia depinxit ita. —

Von allen Vorzügen, die dem Bilde den Charakter einer wirklich wertvollen Schöpfung, ja einer neuen künstlerischen Offenbarung verleihen, ist der in die Augen springendste, die diesmal mit vollem Gelingen versuchte innere Beseelung der Madonna. Was Guido zuerst erstrebte, hat Duccio zuerst erreicht. Mutterliebe spricht aus diesen seelisch belebten Zügen, sei es nun die Liebe der Mutter Gottes zu dem hehren Kinde auf ihrem Arm, sei es die Liebe zu den Menschenkindern, die auf ihre mütterliche Fürsprache am Throne des Allerhöchsten bauen. Vermutlich dachte der Maler, dem Charakter des Zeremonienbildes entsprechend, an beides. Außer innerlich belebtem Ausdruck erfreut uns in diesem Bilde zum ersten Male Anmut im Antlitz der Madonna wie im Profil der Engel. Seele und Schönheit führte Duccio in die italienische Kunst ein. In diesem Geständnis liegt ein doppeltes hohes Lob, das den Meister gegen jede Unterschätzung sichern muß.[1]

Unser Künstler bringt außerdem noch eine weitere Anzahl interessanter Neuerungen. Maria sitzt nicht mehr ganz en face auf dem gotisch verzierten Thron. Der Oberkörper zeigt, der Neigung des Kopfes nachkommend, eine leichte Biegung nach links. Der linke Fuß ist — schon bei der Madonna Ruccellai — höher aufgestützt als der rechte. Dadurch überragt die ganze linke Seite des Unterkörpers die rechte nicht unbeträchtlich. Auf dem so nach oben ragenden linken Knie sitzt — bei der Madonna Ruccellai — das Kind. Bei dem Dombilde liegt auf diesem Knie der linke Arm Mariens auf, und dieser Arm dient dem sitzenden Kind zur Unterlage. So hat Duccio die Art des Sitzens sowohl bei der Mutter als auch bei ihrem Knaben geändert. Um die Beziehung zwischen Mutter und Kind herzlicher zu gestalten, läßt der Künstler auf beiden Bildern Maria den Kleinen mit beiden Händen ergreifen. Der vollwangige gesunde Knabe, mit den sorgsam geringelten Locken, dessen Oberkörper in fast zu kräftiger Bildung erscheint, vollzieht auf dem Dombilde nicht mehr den rituellen Akt des Segnens sondern klopft mit der rechten Hand, wie auf sich selbst hinweisend, auf seine Brust, während er mit der linken

[1] So heißt es doch die Bedeutung des Duccio gänzlich verkennen, wenn Henri Delarborde in d. op. cit. (Les origines de la peinture italienne) in einem Vergleich mit dem noch hervorragenderen Giotto schrieb: «Duccio ne se réussit a s'élever qu'au rang d'un chef d'école, a n'exercer qu'un empire restraint au lieu du vaste pouvoir et des prérogatives, qui apartiennent presque dès les premiers jours à Giotto.»

seine Gewandung festhält. Das der sienesischen Volksrasse eigentümliche, also vom Maler der Wirklichkeit abgelauschte Volle und Weiche in der Körperform, wie es der Künstler besonders in der Modellierung von Wangen und Hals gibt, verleugnet sich auch nicht in der Bildung seiner Madonna, wie der Engel und Heiligen, die diese umgeben.

Die langgezogene, schmale Nase Mariens, die sich nur an den Nasenflügeln etwas erweitert, zeigt die ebenfalls dem sienesischen Volksschlag eigentümliche, vornehme Biegung oberhalb des Beginns der Nasenkuppe, die von der byzantinischen Krümmung an der äussersten Spitze, wie von der semitischen gleich weit entfernt ist, wie auch zwischen dem Sienesisch-Weichen der Körperform und dem Orientalisch- oder gar Gastratenhaft-Schwammigen doch noch ein Abstand besteht. Zu der feinen Nasenbildung der Madonna steht das kurze, breite, knorrige Näschen ihres Knaben in merkwürdigem, fast auffallendem Gegensatz. Im übrigen beweist das Langgezogene der Nase, der eckige, gepreßte Mund, die geschlitzten Augen, besonders die langfingerigen Hände der Madonna, daß es des Meisters Absicht gar nicht war, sich in allem von dem Byzantinischen zu emanzipieren. Gerade als Sienese gelangte er zu der Ueberzeugung, daß von der byzantinischen Kunstauffassung doch nicht alles und jedes in Bausch und Bogen zu verwerfen sei. Gewisse byzantinische Elemente verbleiben in der sienesischen Kunst, solange es eine solche gibt. Duccio entnahm dem Byzantinischen bewußt gar manches und versuchte nur, es zu höherer künstlerischer Vollendung zu bringen. So gestaltete er wieder Farbenpracht und reiche Ornamentierung zu wirkungsvollen Faktoren der Gesamtdarstellung. Man sehe — intensiv blau auf leuchtend rot — das Kleid der Madonna, den über der Thronlehne herabhängenden, kostbaren, gewirkten Teppich, das grüne Sitzkissen, die prächtige Inkrustation des Thrones, den veilchenfarbenen, mit Sternen besäeten Ueberwurf über dem weißen, schleierartigen Hemdchen des Knaben, die für die umgebenden Engel und Heiligen verwandten reichen Töne, — und das Auge labt sich an einer Farbensymphonie, die laut für Duccios Genius spricht, der wie kein Zeitgenosse oder Vorgänger in ganz Italien die naive byzantinische Freude an Pracht zu hoher künstlerischer Bedeutung für die Gesamtwirkung des Kunstwerkes erhob.

Zweiundzwanzig Engel und zehn Heilige umgeben den Thron der Madonna, abgesehen von den zehn Aposteln in halber Gestalt, die in Nischen hineingemalt, eine Längsreihe bilden und das Gemälde nach oben hin abschließen. So schuf Duccio hier zum ersten Male in so großen Verhältnissen als Altarwerk eine Maiestas Beatae Virginis,

die als Vorbild maßgebend war für unzählige Schöpfungen, welche als «Madonna mit Heiligen» und «Santa Conversazione» später die Altäre der Kirchen schmücken sollten. Die Anordnung der den Thron umgebenden Gruppen gestaltete der Künstler in streng symmetrischer Weise. Zu unterst knieen zu beiden Seiten des Thrones je zwei Patrone der Stadt, Savinus und Ansanus, Crescencius und Viktor. Es folgen etwas höher stehend je zwei Engel und drei Heilige. Die Heiligen zur Rechten Mariens sind: Petrus, Paulus, Agatha, zur linken: die beiden Johannes und Agnes. In der obersten Reihe stehen je sechs Engel, vier weitere lugen mit ihren Köpfen, wie traumverloren, über die Thronlehne hinab. Zu dem sinnigen Motiv der über die Thronlehne geneigten Engelsköpfe mögen den Meister die sich in ihrer Devotion übermäßig weit vorneigenden Engel Guidos verleitet haben, die ihn auch schon bei der Madonna Rucellai auf den Gedanken gebracht haben werden die Engel knieend zu geben.

Als Originalarbeit des Duccio darf auch das in der Akademie zu Siena befindliche fünfteilige Altarbild der Madonna zwischen den Heiligen Augustinus, Paulus, Petrus und Dominikus (s. Abb. 9, Taf. IV), gelten. Die Kopfmodellierung, besonders die breit ausgearbeitete rechte Wange verrät sofort den Meister des Dombilds. Der als Brustbild gegebenen Madonna sitzt das Kind auf dem linken Arm. Mit der rechten Hand hat sie des Kindes Füßchen ergriffen. Dieses hat mit dem rechten Händchen das Gewand der Mutter erfaßt, hält aber im übrigen beide Arme und Hände genau so wie auf dem Dombilde.

An Stelle der 1297 bei einer durchgreifenden Restauration des palazzo publico zugrunde gegangenen von einem Mino gemalten Maiestas, schmückte Simone Martini die sala del Consiglio mit einer solchen im Jahre 1315 (s. Abb. 10, Taf. VIII). Daß der Meister hierbei an Duccios Vorbild im Dom anknüpfte, lehrt ein Vergleich. In vorderster Reihe knieen wieder rechts und links vom Throne die vier Stadtpatrone. Hinter diesen knieenden folgen wieder die Reihen der stehenden Heiligen, mit Engeln untermischt, auf beide Seiten gleichmäßig verteilt. Auch diese Heiligen sind — allerdings um einige neue vermehrt — dieselben wie auf Duccios Maiestas. Davon abgesehen, bleibt noch genug des von Duccio Unterschiedlichen. Der gotische Thron zeigt wesentlich andere Formen. An Stelle der einheitlichen, massiven, eckigen Rückenlehne, tritt eine durchbrochene, fensterartig fünfgeteilte, mit reichem Maßwerk, Giebeln und Fialen prächtig verzierte. Die ganze Versammlung weilt unter einem Baldachin, deren Tragstäbe acht männliche Heilige halten. Neu sind ferner die beiden Engel,

die am Fuße des Thrones knieen, und, während sich in ihren Gesichtszügen der Ausdruck begeisterter Hingabe wiederspiegelt, der Madonna je einen Korb voller Blumen mit emporgehobenen Armen entgegen halten. Ein Kranz voller Blumen ist auch in der Engel lockiges Haar geflochten. — Wie wohl der Gläubige in Garten oder Feld Blumen pflückt, sie zu duftendem Strauße vereint, oder zu zierlichem Kranze windet und dann am Muttergottesaltare unter Gebeten niederlegt, so hat auch Simone der Blumen Pracht zu festlicher Gestaltung des Zeremonienbildes verwertet. Und wie trefflich paßt gerade dieses Motiv zu den reichen Gewändern, den bunten vollen Farben, dem Hang zum Ornamentalen, überhaupt zu der heiteren, glänzenden sienesischen Eigenart. Im Zusammenhang mit dem Blumenmotiv stehen dann wieder die Simones Darstellung durch Inschrift beigegebenen, der h. Jungfrau in den Mund gelegten Worte: «Die Blumen der Engel, Rosen und Lilien, womit die himmlische Wiese sich schmückt, erfreuen mich nicht mehr als die guten Ratschlüsse». Wie sehr das ganze Fresko als ein Lobeshymnus gleichsam zu Ehren der Himmelskönigin gedacht ist, beweisen die in den Medaillons der Umrahmung gefügten Heiligen, deren Schriftrollen Maria verherrlichende Sprüche tragen, ferner an anderer Stelle des Rahmens der fromme Wunsch: Salvet Virgo Senam veterem, quam signat amenam; endlich die Wiedergabe der anläßlich der Weihe der Stadt an die Madonna geprägten Münze mit der Inschrift: «Sena Vetus Civitas Virginis». Erhabenheit und Feierlichkeit dürfen einem Zeremonienbilde nicht fehlen. Simone betont sie in seinem Fresko stärker als Duccio auf seinem Altarwerke und greift daher auf manche von diesem Künstler absichtlich bei Seite gelassene byzantinische Nuance wieder zurück. So ziert bei Martini Mariens Haupt wieder eine Krone. Das segnende Christkind ist wieder in ein bis nahezu auf die Füße herabreichendes, priesterliches Gewand gehüllt und steht — nicht mehr unnatürlich hockend, sondern gerade, in voller Länge — auf dem linken Knie der Mutter, die mit der rechten Hand des Knaben rechtes Füßchen stützt (s. Abb 1, Tafel I). Alte byzantinische Motive gibt hier der Meister, durch sein persönliches Empfinden zu einer höchstmöglichen Stufe der Grazie und der Verfeinerung erhoben. Innige Mutterliebe, wie wir sie in Duccios Madonnenantlitz lasen, spricht auch oft bei Simone aus Mariens Zügen. Aber was uns diesmal an diese weiblichen Züge fesselt, ist doch eher ein anderes. Das Träumerische, Schwärmerische, ja Unergründliche, das in diesen Augen lebt, hält unseren Blick gebannt und läßt uns verstehen, daß Petrarcas Be-

geisterung, als er Lauras Bild von Simones Hand gemalt sah, sich zur Verzückung steigerte. Die Kopfform zeigt, abgesehen von einer noch ausgeprägteren Neigung zum Zarteren, Schlankeren, die von Duccio geschaffene Mischung des Byzantinischen und des Sienesisch-Nationalen. Die Stirne jedoch ist nicht mehr, wie es früher der Fall war, durch Gewand oder Kopftuch verdeckt, sondern tritt frei und hoch hervor. Auch das Haar ist — an beiden Seiten bis unterhalb der Ohren wellenförmig zurückgelegt — zum ersten Male sichtbar. Die Locken des Knaben machen diesmal den Eindruck, als ob sie mit der heißen Scheere künstlich gebrannt wären. Das pausbackige Gesichtchen hat etwas Liebes, Frisches. Die Aeuglein gucken fast schelmisch drein. Und so scheint der reizend natürliche Ausdruck des Gesichtchens mit der übrigen göttlichen Haltung des kleinen Jesus in Widerspruch zu stehen. Auffallend ist wieder — wie bei Duccio — der Gegensatz zwischen dem kurzen, fast stumpfen Näschen des Christkindes und der langen schmalen Nasenbildung der Madonna. Nicht nur der lyrisch-träumerische Ausdruck in den Zügen der Madonna, wie er der ganzen Darstellung in der sala del Consiglio eine so hohe poetische Weihe verleiht, ist dem in der Wiedergabe seelischer Regungen unübertroffenen Meister herrlich gelungen, in anderen Marienbildern wußte er auch andere zarte Seelenstimmungen ergreifend zum Ausdruck zu bringen. Wohl selten ist das hohe Lied von der Mutterliebe melodischer erklungen als in den Tönen, die Simone, wenn auch nicht der Harfe entlockte, so doch auf die Leinwand bannte in jenen zwei Bildern z. B., die sich jetzt unter Nr. 13 und Nr. 26 im museo civico zu Pisa befinden. Wenn auch schon vorher Künstler in schwächlichen Versuchen sich bemüht hatten Beziehungen zwischen Mutter und Kind herzustellen und dieselben herzlich zu gestalten, bei Simone scheint das Ideal hierfür schon erreicht. Mit dem süßen Lächeln unschuldigster Kinderfreude auf den Lippen hat der Kleine Mariens Schleier ergriffen und blickt ihr treu in die Augen. Diese erwidert den Blick mit jener heißen Inbrunst, die nur dem Mutterherzen entströmen kann, das gern bereit ist alles ihm zu Liebe zu opfern. In den Augen der Mutter spiegelt sich das reine, unberührte Glück des Kindes und in den Kinderaugen höchste Mutterliebe.

Simone Martinis Madonnenbilder gehören zu den schönsten, künstlerischen Blüten, welche die Marienminne jemals getrieben hat. Und kaum kann ein zweiter sienesischer Künstler es wagen ihm in diesem Sinne als Maler lyrisch-zarter Stimmungen die Palme streitig zu machen, wenn aber einer, dann nur Ambruogio Lorenzetti. In des

Meisters Madonna del Latte in San Francesco zu Siena (s. Abb. 11, Taf. IX) feiert die Verherrlichung der Mutterliebe einen neuen Triumph. Eines der ältesten bildnerischen Zeugnisse christlicher Kunst und der Marienverehrung überhaupt zeigt schon in den Priscilla-Katakomben das Bild der Mater nutriens-Maria, wie sie ihr Kind nährt. Jetzt, wo es den dem Byzantinismus entratenen Künstlern wieder darauf ankam ein zwischen Mutter und Kind möglichst intimes Verhältnis zu wählen, griff Ambruogio das Motiv wieder auf und gab so in der Tat ein Höchstes, Unüberbietbares. Eine intimere, innigere Beziehung ist nicht denkbar. Und mit welcher Lust und welcher Gier hat der Kleine mit beiden Händchen der Mutter Brust ergriffen. Mit welchem offenkundigen Wohlgeschmack genießt er die Milch. Wie teilt sich dieses Behagen ersichtlich dem ganzen Körperchen mit und drückt sich besonders in dem linken Beinchen aus, das sich gegen den rechten Oberarm der Mutter förmlich stemmt. Und als hätte der süße Trank eine berauschende Wirkung, so rollen in den kleinen Augen die großen dunklen Pupillen unstät umher. Mit welcher rührenden Zärtlichkeit ruht der Mutter Blick auf dem geliebten Kind. Wie sanft und doch wie sorgsam hält sie in ihren Armen, von Tüchern kaum verhüllt, die süße Last.[1]

In anderer Weise hat Ambruogio die Mutterliebe auf einem mehrteiligen Altarwerk gefeiert, das oben die Madonna zwischen Maria Magdalena und Elisabeth in halber Gestalt, unten eine Pieta und an beiden Seiten die beiden Johannes zeigt (s. Abb. 12, Taf. X). Das Bild befindet sich jetzt in der Akademie zu Siena. Mit dem rechten Arm hält das Kind die Mutter innig umschlungen. Diese drückt es fest an sich. Wange lehnt sich an Wange. Kein Zweifel! der Mutter Sinnen gilt nur dem Liebling auf ihrem Arm, des Kindes Glück ist nur durch die nächste Nähe, das liebevolle Umfassen der treuen Sorgerin verursacht. Wenn nun auch Ambruogio in seinen Marienbildern ein familiäres Moment mit Vorliebe betonte, so wurde doch die Darstellung der hohen Königin des Himmels in seinem Atelier nicht ganz vergessen. Das beweist uns ein anderes Bild in der Akademie (s. Abb. 13, Taf. X). Auf einem durch zwei Stufen mit kostbaren Teppich und Sitzkissen bedeckten erhöhten Thron ohne Lehne nimmt Maria die Huldigung der vorne knieenden vier Stadtpatrone von Siena

---

[1] Thode, »Franz von Assisi« p. 470, citiert bei Erwähnung dieses Bildes sehr passende Strophen eines Poems des Jacopone da Todi (III, 6. O Vergin piu che femina, Str. 25—28).

entgegen. Ihr zur Seite stehen, gleichsam als Thronassistenten, zwei Heilige fürstlichen Geblüts, Katharina und Elisabeth. Daran schließen sich in schwebender und devoter Haltung an jeder Seite je drei Engel. Das Kind, das sehr unruhig auf der Mutter Schoß — als ob es zu den Bischöfen herunter wolle — hin und her rutscht und deshalb von Maria mit beiden Armen fast gewaltsam festgehalten wird, reicht den Knieenden mit beiden Händchen das den Weiheakt an die Madonna enthaltende, aufgerollte Pergament entgegen. Auf dem Bilde, das durch Farbenpracht und reiche Ornamentierung glänzend wirkt, ist auch das von Simone eingeführte, echt sienesische Blumenmotiv, zur Erhöhung der festlichen Stimmung, wieder passend verwandt. Nicht nur, daß in dem zum Schoß gefalteten Gewande der h. Elisabeth rote und weiße Rosen hervorleuchten und Rosenkränze den Engeln in den Locken prangen, auch vor dem Throne steht eine kostbare Vase, mit Blumen gefüllt, deren Duft, dem Weihrauch gleich, wie Gebete zur Gebenedeieten, emporzusteigen scheint. Suchen wir nun aus den eben besprochenen Bildern des Ambruogio heraus, mit besonderer Berücksichtigung noch der vom Meister ganz eigenhändig gemalten «Verkündigung» (s. Abb. 22, Taf. XVI) den Gesichtstypus der h. Jungfrau zu bestimmen, so finden wir, daß bei allen Anklängen an die Bildungen früherer Meister sich doch starke Besonderheiten bei dem jüngeren Lorenzetti geltend machen. Das Kopfoval ist weniger länglich, auf dem Verkündigungsbilde sogar dem Rundlichen sich nähernd. Die Nasenbildung ist weniger schmal und etwas kürzer. Die Augenöffnung ist auffallend klein und, damit im Zusammenhang, das obere Lid sehr kräftig und wulstig gegeben. Die Oberlippe tritt über der Unterlippe weit hervor, und das Kinn ist sehr stark herausgearbeitet. Auf dem oben beschriebenen Bild in der Akademie, das Mutter und Kind Wange an Wange zeigt, kontrastieren mit den betreffenden Gesichtsteilen Mariens das aufgestülpte, geschwollene Näschen und die weit offenen, rundlichen Augen des Knaben. Während vielleicht in allen anderen künstlerischen Beziehungen dem älteren Bruder Pietro der Vorrang vor Ambruogio gehört, durfte als Madonnenmaler der jüngere an erster Stelle genannt werden. Seine Madonnen stehen dem Ideal des Simone näher; besonders das Weiche der Modellierung, das Milde des Ausdrucks, diese Wahrzeichen sienesischer Eigenart sind auch charakteristisch für die Kunst des Ambruogio, während wir sie bei Pietro gänzlich vermissen. Ein herber Zug, selbst eine gewisse Härte sind im Madonnentypus des älteren Bruders auffallend. Man betrachte nur seine Bilder zu Arezzo (s. Abb. 14, Taf. XI), Siena und Florenz.

Die von Pietro beliebte harte Konturengebung bereitet das Herbe des Ausdrucks vor. Man sehe die scharfe Strichführung um Augen und Mund. Die äußeren Ende der beiden Augenlider stoßen spitzwinkelig zusammen. In der Einzelbildung, so bei den Augen, bei Nase und Mund ist eine sehr enge Verwandtschaft mit den bei Ambruogio besprochenen Sonderheiten bemerkbar. Die Rundung des Kopfes ist bei Pietro noch ausgesprochener als bei diesem.[1]

Daß hier, besonders bei dem älteren Lorenzetti, außerhalb Siena liegende Einflüsse mitgespielt haben, ist für den mit dem Entwickelungsgang sienesischer Kunst Vertrauten sofort klar. Wenn man florentinische, speziell giotteske Einwirkung annimmt, dürfte man kaum falsch raten. Das künstlerische Verhältnis der beiden Brüder mag derartig gewesen sein, daß bei allen stilistischen Uebereinstimmungen Pietro der gebende Teil gewesen ist, während bei den mehr sienesisch anmutenden kompositionellen Motiven der Madonnendarstellung wohl häufiger Ambruogio der Originelle war. Auch bei dem älteren Bruder kann man die Marienbilder einteilen in solche, in welchen die Königin des Himmels und in solche, in welchen die liebende Mutter verherrlicht wird; zu ersteren gehören die Altartafeln in der Akademie zu Siena aus San Ansano und Santa Maria della Scala, sowie die in den Uffizien, zu letzteren jene in der Pieve zu Arezzo. Die Gruppierung der Engel hinter dem Throne ist ein dem Duccio entlehntes Motiv. Wie auf dem einen Altarwerk des Ambruogio tritt bei der Madonna von Ansano das Kind in lebhafte Beziehung zu einem der umgebenden Heiligen. Zwischen dem Knaben und dem Propheten Elias, der später zum Antonius Abbas umgedeutet wurde, besteht, so scheint es, eine sehr angeregte Unterhaltung. Ebenso ist auf dem Bilde zu Arezzo eine beide Teile erheiternde Konversation zwischen Mutter und Kind das Bindemittel.

Mit Simone Martini hatte die speziell sienesische Ausbildung des Marientypus ihre höchste Vollendung gefunden. Pietro Lorenzetti führte zuerst ein ausgesprochen fremdländisches Element ein. Die von diesen beiden Künstlern geschaffenen Typen blieben dann Modell für die späteren Generationen. Lippo Memmi, dessen zahlreiche kleine Marienbilder fast ausnahmslos ganz unter dem Banne des Simone stehen, zeigt doch gelegentlich auch, besonders in der Gesichtsbildung auf dem Fresko in San Gimignano (s. Abb. 15, Taf. XI) Verwandtschaft mit dem älteren

[1] Man betrachte diesbezüglich auch den Kopf der heiligen Anna auf des Meisters »Geburt Mariae« (s. Abb. 20, Taf. XIII).

Lorenzetti. Für das Strenge und Harte dieses Kopfes in Ausdruck und Konturengebung genügt nicht der Hinweis, daß es sich hier um Freskotechnik handelt; das lehrt ein Vergleich mit Martinis Fresko in Siena. Nein, das Herbe, fast Männliche im Marientypus des Pietro Lorenzetti ist hier absichtlich nachgeahmt. Im übrigen ist das monumentale Fresko des Lippo (s. Abb. 16, Taf. XII) nur eine schwächliche Nachahmung von jenem seines begabteren Schwagers im palazzo publico zu Siena. Die zwei Engel mit den Blumenkörben und die vier Stadtpatrone, die bei Simone vorne knieen, fehlen hier, statt dessen sind einige andere Heilige, die in San Gimignano besonders verehrt werden, der stattlichen Versammlung, die den Thron der Madonna umgibt, zugefügt. Hiervon abgesehen, ist die Darstellung eine fast getreue, allerdings minderwertige Kopie von Simones Original zu nennen. Die Beschaffenheit des Thrones, der Baldachin, das Tragen des Baldachins durch Heilige, viele Einzelheiten in der Kleidung von Mutter und Kind, das Stehen des Knaben auf der Mutter linkem Knie, das Segnen des Kleinen mit dem rechten Händchen und das Halten eines Pergaments mit der linken, wie Marias rechte Hand Jesu linkes Füßchen stützt, alle diese Motive sind dem Simone abgelauscht. Wenn ein Künstler den anderen so bis ins kleinste kopiert, wie es hier geschehen ist, so spricht das nur allzu deutlich für dieses Mannes geringe schöpferische Fähigkeit und wenig schwungvolle Phantasie.[1]

Barna, den wir in anderer Beziehung schätzen lernen werden, hat für die Ausgestaltung seines Madonnenideals nur wenig Interesse erübrigt und demselben keinen nennenswerten originellen Zug beigemischt. Etwas Unangenehmes verleihen seinem Marientypus das Gekniffene der Augenbildung und das Schielende des Blicks. Diese Eigentümlichkeiten finden sich auf dem schon deshalb dem Meister mit Recht zugeschriebenen Bilde in der Servitenkirche zu Siena, wo Maria zwischen zwei Engeln, zwei Heiligen und zwei Stiftern thront (s. Abb. 17, Taf. XII), dann in seinen Fresken in der Kollegiatkirche zu San Gimignano, besonders bei der Anbetung der Könige (s. Abb. 32, Taf. XXII, ferner s. Abb. 37, Taf. XXIV u. Abb. 38, Taf. XXV).

Bei den Malern des Quattrocento und der folgenden Jahrhunderte kann uns, der eingetretenen Dekadence der sienesischen Kunst ent-

[1] Das Fresko trägt folgende Inschriften: Lippus Mem(m)i de Senis me pinxit. — Al tempo di Messer Nello di Messer Mino de Tolomei di Siena, onorevole potesta e Chapitano del Chomune e del popolo della Tera di Sangniniano M° CCC° . . ? — Benotius Florentinus pictor restauravit 1467. — Der Messer Nello ist vorne im Bilde die einzige knieende Gestalt.

sprechend, und besonders durch den sich aufdrängenden Vergleich mit den Meistern des Trecentos das Marienbild nicht mehr so fesseln. Alle Kunst scheint zu verständnisloser Nachahmung einheimischer und fremder Art herabgesunken; sie wirkt manieriert. Als in Florenz ein neuer Aufschwung, eine tiefe Verinnerlichung, vor allem auch in der Gestaltung des Marienbildes, z. B. bei fra Angelico, sich geltend machte, mußte hier ein Sano di Pietro, den man den sienesischen «fra Angelico» nennen zu dürfen glaubte, mit seiner ausgedehnten Madonnenmalerei, den traurigen Beweis liefern, wie unendlich weit rein äußerliche, süßliche Empfindelei von aller innerer Wahrheit und echter künstlerischer Wirkung entfernt ist (s. Abb. 18, Taf. XIII). Und nur ganz vereinzelt gelang wohl noch einmal einem sienesischen Künstler eine Madonnendarstellung, deren Qualitäten uns für dieselbe zu erwärmen vermögen. Hierzu mag das auf einen wunderbaren Schneefall im Sommer bezügliche Altarbild des Matteo di Giovanni von Santa Maria delle Nevi (s. Abb. 19, Taf. XIV) gehören. Durch eine Fülle reizender Motive werden wir an das Wunder erinnert. Von den zahlreichen Engeln, die den Thron der Himmelskönigin umschwärmen, halten zwei: große Schalen voll frisch gefallenen Schnees, zwei: Schalen voll sorglich geformter Schneeballen, vier weitere halten je einen solchen zierlich in ihren Händen. Und auch die zwei Vasen, welche die Thronlehne schmücken, sind mit Schnee gefüllt. Störte nicht wieder etwas das Manierierte im Ausdrucke der Madonna, so könnte man an dieser eigenartigen und farbenprächtigen Komposition seine ungeteilte Freude haben.

Wegen der eigentümlichen Mischung des hieratisch-Erhabenen mit dem mütterlich-Intimen mag noch die auf dem Giebelfeld einer Darstellung von «Mariae Geburt» gemalte Madonna des Sassetta (s. Abb. 21, Taf. XV) besonders erwähnt werden. Maria übt gerade ihre heiligste Mutterpflicht aus und nährt das Kind, während vier Engel sie devot umgeben und zwei davon einen Teppich hinter ihr ausgebreitet und eine Krone über ihrem Haupte schwebend halten. —

* * *

Blieb auch allezeit das Hauptthema, das die sienesische Kunst zur Verherrlichung der heiligen Jungfrau wählte, die Darstellung der thronenden Madonna, so boten doch auch Szenen aus dem Leben und der Legende Mariae gelegentlich dankbaren Stoff. Hauptsächlich waren dann das Ende als Vorbereitungsstufe zu ihrem Triumph, Aufnahme in den Himmel und Krönung die Sujets, woran sich die Künstler versuchten, während sich Züge aus dem früheren Leben relativ selten

finden. Die bekannteste sienesische Darstellung der «Geburt Mariae» ist die des Pietro Lorenzetti in der Domopera zu Siena (s. Abb. 20, Taf. XIII). Daß für des Bildes mittleren Teil Niccolo Pisanos «Geburt Christi» auf der Domkanzel von großem Einfluß war, ist leicht verständlich. Die Mutter im Ruhebett und das von Pflegerinnen besorgte und gebadete Kind sind traditionelle Motive. Zu der Annahme, daß Giottos Komposition in der Arenakapelle zu Padua auf die des Pietro eingewirkt hätte, liegt kein Grund vor. Die durch gleichartige Tradition erklärlichen Uebereinstimmungen sind weniger auffällig als die Unterschiede. Bei Giotto ist das neugeborene Kind im Anschluß an hergebrachte Motive, wie sie namentlich die mittelalterliche Reliefplastik gab, zweimal dargestellt, — schlafend und von den Wärterinnen besorgt, — bei Lorenzetti nur einmal. Bei letzterem ist zum ersten Male das Bild dreigeteilt. Neben dem Mittelbild, das die Hauptszene enthält, sehen wir links Joachim auf einer Steinbank neben einem ebenfalls ältlichen Freunde sitzen und gerade von einem Dienstboten Nachrichten über das Befinden der Wöchnerin entgegen nehmen. Der Gesellschafter Joachims mag der Gemahl jener Freundin der heiligen Anna sein, die am Fußende des Bettes sitzt und in ihrer linken Hand einen eigenartigen Fächer hält. Auf dem rechten Teil des Gemäldes nahen geschäftig dienende Frauen. Der von Pietro geschaffenen Komposition dieser Szene ist die sienesische Künstlerschaft im großen und ganzen in der Folgezeit treu geblieben.[1]

Doch ist nur eine erhalten, die sich über das Niveau einer schwächlichen Nachahmung der Arbeit des älteren Lorenzetti erhebt: die des Sassetta in der Kollegiatkirche zu Asciano (s. Abb. 21, Taf. XV). Das Gemälde ist wie bei Lorenzetti dreigeteilt. Doch findet sich diesmal auf der äußersten Rechten das Bett der Mutter Anna, die sich gerade die Hände wäscht. Im Mittelgrunde vorne sind Frauen mit dem Kind beschäftigt, das soeben gebadet wurde. Am Bett hat wieder eine Freundin Platz genommen. Ihr Gemahl, der diesmal ein Söhnchen mitgebracht hat, unterhält sich links in einem Vorraume eifrig mit dem Vater Joachim. Das mit sehr viel Liebe und Sorgfalt gemalte Bild gehört zu den besten sienesischen Quattrocento-Schöpfungen. Neben dem Fresko des Andrea del Sarto in der Vorhalle der Annunziata-Kirche in Florenz ist es vielleicht die am vornehmsten wirkende Darstellung von Mariae Geburt, die jemals geschaffen wurde. Man be-

[1] cf. z. B. das des Meisters Bruder Ambruogio zugeschriebene Bild in der Galerie zu Siena (Saal. 7) und die Darstellung des Bartolo di Fredi in d. Kap. l. vom Hochaltar in S. Agostino zu S. Gimignano. —

achte nur den fein marmorierten Fußboden, die kostbare, gestickte Bettdecke, die Kleidungen, Hand- und Kopftücher der sechs Frauen, die bei feinster Kleinarbeit — man möchte von Nadelmalerei sprechen — alle verschieden sind, endlich die künstlerische Verteilung der Personen und des Architektonischen innerhalb des gegebenen Raums. Ein kleiner geflügelter Seraph, der durch das Zimmer schwirrt, gibt zu der vom Künstler rein weltlich empfundenen Szene die himmlische Folie ab.

Ein vollständiger Cyklus von Bildern aus dem Leben Mariae, wie ihn z. B. Giotto in der Arenakapelle zu Padua gibt, ist uns von den großen sienesischen Meistern des Trecento nicht erhalten. Ein solcher des Pietro Lorenzetti in der Pieve zu Arezzo ist nicht auf uns gekommen. Und bei denjenigen Cyklen, welche das Leben Jesu schildern, wurde nur die «Verkündigung» gelegentlich herangezogen, während die «Vermählung» und die «Heimsuchung», die sonst ebenfalls als die Geburt Jesu mitbetreffend verwertet wurden, in der sienesischen Kunst nur sehr stiefmütterlich und dann nach florentiner Vorbildern behandelt wurden. Eine solche in großen Verhältnissen gegebene «Vermählung», die durch Monumentalität und Reichtum der Figuren auffällt, unter einem mit einer Loggia versehenen Triumphbogen spielt, gegenüber aber der gleichartigen Darstellung des Giotto in Padua kein neues wesentliches Motiv zeigt, ist die aus der Lorenzetti-Schule im Chore von San Leonardo al Lago bei Siena. Arcangelo Salimbeni bringt die Vermählung in Santa Lucia zu Montepulciano. Ebenfalls nichts Neues bringt ein andrer Künstler des 16. Jahrhunderts Giovan Paolo Pisani in Behandlung des Themas zu «San Agostino» in der gleichen Ortschaft. Man müßte dann die diesmal beigefügte Engelsglorie, sowie das angebrachte Porträt der Stifterin unten rechts als bemerkenswerte Neuerung anerkennen. Einen Einfluß von diesem letzten Bild mag eine offenbare sienesische Wiedergabe des «sposalizio» aus dem 17. Jahrhundert auf dem rechten Seitenaltar in «S. Maria delle Grazie» zu Guazzino erfahren haben. Außer der Engelsglorie wohnt hier auch der heilige Geist der Verlobung bei.[1]

Die Darstellung der «Heimsuchung Mariae» mit dem Beigeschmack des Menschlich-Armseligen, der dieser Szene innewohnt, war — obwohl sie Niccolo Pisano bereits an der Domkanzel ihrer Heimat angebracht hatte — den Sienesen, die in Maria ein Erhabenes, Ueberirdisches feiern wollten, sehr wenig sympathisch. Findet sich

[1] «Vermählung und Heimsuchung» in einer Seitenkapelle in der Kollegiatkirche zu «San Gimignano» sind Arbeiten des 18. Jahrhunderts.

dieser Stoff in der Provinz von Siena behandelt, so stammt die Wiedergabe fast ausschließlich von Florentinern her. Die älteste im Sienesischen, aber von der Hand eines Künstlers aus Florenz angefertigte «Heimsuchung» mag jene Miniaturdarstellung aus dem Quattrocento sein, die sich in dem mit dem Buchstaben K. bezeichneten Choralbuch der Kathedrale zu Chiusi befindet. Die Begegnung Mariae mit Elisabeth ist gegeben. Das aus dem 18. Jahrhundert stammende große Gemälde mit der «Heimsuchung» in der rechten Seitenkapelle von San Agostino zu Colle ist ebenfalls florentinische Arbeit. Außer Maria und Elisabeth sind hier noch links eine Frau mit einem Bündel auf dem Kopf und einem Kind an der Hand und in dem Hintergrund drei weitere Frauen gegeben. Imitationen florentiner Arbeiten sind die Darstellungen des Domenico Manetti (ca. 1650) und des Giuseppe Nasini (1664—1736) in der Galerie zu Siena. Die Behandlungen dieses Themas in der Sakristei der Kollegiatkirche von Chianciano, wo fünf Engel der Begegnung beiwohnen, in San Giovanni Evangelista zu Monistero und Santa Chiara zu San Gimignano sind schwächliche, sienesische Nachahmungen aus dem 18. Jahrhundert.

Waren, wie gesagt, «Vermählung» und «Heimsuchung» in der sienesischen Kunst sehr wenig beliebt, weil nur rein menschliche Vorgänge hier ihren Ausdruck fanden, so wurde die «Verkündigung», worin jene einzige unvergleichlichhohe, göttliche Mission, durch welche Maria zur Gottesgebärerin werden sollte, gefeiert wird, viel hundertmal dargestellt. Die Erhabenheit dieser Würde zu betonen, war den Sienesen wichtiger als den Florentinern. Hoheit und Majestät der zur Mutter des Herrn Erhobenen finden in den sienesischen Verkündigungsbildern vernehmlichen Ausdruck; Demut und Unterwürfigkeit dem Himmelsboten gegenüber sind in der florentinischen Auffassung ausgeprägt. Bei den Sienesen empfängt Maria die Botschaft stehend oder sitzend; bei den Florentinern kniet die Jungfrau, hier ist dagegen der Engel meist stehend gegeben, während er dort meist vor der Madonna auf die Knie gesunken ist. Auf den Bildern des Ambruogio Lorenzetti, des Simone Martini und Taddeo di Bartolo sitzt Maria sogar auf prächtigen Sesseln. Bei Simone und Taddeo ist derselbe mit einem kostbaren Teppich behangen. In dem oberen Bildteil des Altarwerkes von Pietro Lorenzetti in der Pieve zu Arezzo (Abb. 14, Taf. XI) thront Maria auffällig hoch, sodaß die devote Haltung des niederknieenden Engels ganz markant hervortritt. Weit eher hohes Selbstbewußtsein als Demut spricht auch aus dem Gebahren der Madonna in Ambruogios «Verkündigung» in der Galerie zu Siena (Abb. 22, Taf. XVI).

Nur bei der Jungfrau des Simone Martini auf dem Bilde zu Florenz (Abb. 23, Taf. XVI) macht sich eine gewisse verlegene Scheu dem verkündenden Engel gegenüber geltend, die durch die Drehung des Körpers nach links und die Bewegung mit der rechten Hand an die Halsborte der Gewandung charakteristischen Ausdruck findet. Daß trotzdem Mariens hohe Würde hier gefeiert werden soll, beweist nicht nur die Untertänigkeit des auf beide Kniee niedergesunkenen Engels, nein, auch der in Gestalt einer Taube auf sie zufliegende heilige Geist, der von einem Kranze geflügelter Seraphimköpfe umschwärmt wird, das bestätigen ferner die den Ruhm der Gottesmutter verkündenden Sprüche auf den Schriftrollen der in Medaillons angebrachten Propheten. Von des Engels Munde geht die Inschrift aus: «Ave, gratia plena, Dominus tecum» und auf seines Gewandes Saume findet sich die weitere: «Spiritus sanctus superveniet tibi et Virtus Altissimi obumbrabit tibi. Ecce concipies filium.» Das Inschriftsmotiv findet sich auch auf den Tafeln des Ambruogio und Taddeo in der Akademie zu Siena. Der beschattende heilige Geist fehlt in keinem Gemälde. Auf dem Bilde des Duccio in der Nationalgalerie zu London und dem erwähnten von Martini und Memmi steht zwischen der Jungfrau und dem Engel eine Vase mit einem Lilienstrauche. Bei Duccio steht Maria, und der Engel, der hier ganz ausnahmsweise nicht knieend gegeben ist, schreitet auf dieselbe zu. Duccio allein von den sienesischen Trecentisten läßt die Szene in einem allerdings phantasiestilmäßigen architektonischen Raume spielen. In keiner Darstellung fehlt bei Maria ein Gebetbuch. Des Engels Haupt schmückt bei Simone und Ambruogio eine Blätterkrone; beidesmal trägt hier des Engels Linke einen Palmenzweig, während sie bei Duccio einen Stab mit Kreuzesknopf hält. Auf den Bildern der Lorenzetti sind die Flügel des gottgesandten Boten von kleinerer Bildung, Duccio und Simone geben sie groß und stattlich. Die sehr zahlreichen sienesischen Darstellungen dieser Szene aus späterer Zeit bieten kein ikonographisches Interesse, da sie Nachahmungen der heimischen Trecentisten oder von Florentiner Vorbildern sind.

Nach alter kirchlicher Tradition sind die Gläubigen zu ermuntern Maria als Patronin für einen guten Tod anzurufen. Und dem englischen Gruß hat die Kirche für ihre Angehörigen die Gebetsformel beigefügt: Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae Amen.

Ist die Geburt der h. Jungfrau wohl niemals mehr so ausführlich als wie von dem Florentiner Giotto in der Arenakapelle zu Padua

bildnerisch geschildert worden, so hat ihr Ende wohl durch dessen sienesischen Zeitgenossen, Duccio die am weitesten ausgesponnene künstlerische Wiedergabe erfahren. In sechs Abteilungen, die zusammen die Predella zu dem berühmten Dombild des Meisters gebildet haben, wird uns der Tod der Madonna im Anschluß an die alte Legende erzählt. Die ausführliche Beschreibung gerade dieser Szenen durch Dobbert[1] enthebt mich hier einer solchen. Nur ganz kurz möge ihr wesentlicher Inhalt noch einmal skizziert sein.

1. Vor der an einem Lesepult sitzenden Madonna ist der Engel, der ihr eine Palme darreicht, niedergekniet: «Hier habe ich Dir, o Herrin, einen Zweig des Palmbaums vom Paradiese mitgebracht. Befiehl ihn vor Deinem Sarge herzutragen, wenn Du in drei Tagen von deinem Leibe weggenommen sein wirst, denn Dein Sohn erwartet Dich, seine ehrwürdige Mutter!»[2]

2. Das folgende Bild ist zweigeteilt. Links sieht man die Apostel in Erregung. «Sie wurden von den Orten, wo sie predigten, durch Wolken geraubt und vor der Haustür Mariens niedergesetzt.» Rechts ergreift uns das Wiedersehen des aus Ephesus hierher versetzten Johannes mit Maria, die sich beim Anblick des Lieblingsjüngers ihres Sohnes der Tränen nicht enthalten kann, ihm ihren nahen Tod meldet und die Bergung ihrer Leiche ihm ans Herz legt.

3. Maria stirbt, auf ihrem Lager halb aufgerichtet, von den Aposteln umgeben.

4. Apostel und Engel halten die Leichenfeier ab. Christus steht in ihrer Mitte und hält in seinen Gewandbedeckten Händen die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes. — «Und so ging die Seele Mariens aus ihrem Leibe und flog in die Arme des Sohnes.»

5. Die Apostel geben der Mutter Gottes das Grabgeleite. Voran geht Johannes mit dem Palmzweig aus dem Paradies. Dem Sarge folgen die aufgebrachten Priester und der Hohepriester, der «seine Hand an den Sarg legte, um ihn niederzuwerfen, aber seine beiden Hände verdorrten plötzlich und blieben am Sarge hängen». Die Hände des Hohepriesters scheinen bei Duccio an dem Sarkophage festgewachsen. Seine Gesichtszüge drücken körperlichen Schmerz aus. Petrus, der nach der Legende, den Bann bricht, nähert sich, Hilfe bringend, dem Bestraften. Der Zug bewegt sich längs der Stadtmauer, hinter welcher Gebäulichkeiten hervorragen.

---

[1] Dohme, «Kunst und Künstler Italiens bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts», Leipzig 1870, II, I, p. 18 und 19.

[2] Von einer Uebersetzung der Legende macht bereits Dobbert Gebrauch.

6. Maria wird von den schmerzerfüllten Aposteln sorgsam in ein bereitgehaltenes Grab gelegt [1]

Ebenfalls im Anschluß an die Legende und offenbar mit Duccios Wiedergabe wohl vertraut, aber ohne dieselbe sklavisch nachzuahmen, behandelte Taddeo di Bartolo das Thema in vier großen Freskodarstellungen in San Francesco zu Pisa und in der Kapelle des palazzo publico zu Siena. Nur die letzteren (Abb. 24, Taf. XVII u. Abb. 25, Taf. XVIII) sind gut erhalten. Bei dem Krankenbesuch der Apostel stellen die beiden aus den Lüften heranschwebenden Gestalten einen kühnen perspektivischen Versuch dar. Herzlich wirkt die Begrüßung zwischen dem niederknieenden Johannes und Maria, die ihm beide Hände schüttelt. Das obere Fresko der dieser Darstellung gegenüberliegenden Wand mit der «Leichenfeier», sowie das untere Fresko der gleichen Wand mit dem «Grabgeleite», bringen bei aller Neuheit und Originalität der Gruppierung nur die bereits von Duccio gegebenen Motive. Eigenartig ist dagegen der «Heimgang Mariens», das heißt: ihre Aufnahme in den Himmel, geschildert. Nach einer frommen kirchlichen Meinung konnte der Leib, der den göttlichen Erlöser gebar, der Verwesung nicht anheim fallen. Während die Auferstehung des Fleisches bei allen übrigen Toten sich erst am «jüngsten Tage» erfüllt, genoß Marias Körperlichkeit schon alsbald nach ihrem Hinscheiden die Herrlichkeit des Himmels. Auf diese Anschauung stützt sich die Darstellung des Taddeo. Christus schwebt in voller Gestalt, von Seraphim umschwärmt, auf Maria los und umfaßt sie, die gerade, von Engeln geholt, dem Grabe entschwebt, mit beiden Armen, um sie in jene höheren Sphären hinauf zu geleiten. Ohne daß ihnen dieser himmlische Vorgang sichtbar wäre, umstehen Apostel und Priester erstaunt und erregt den Sarkophag, in welchem sie die dort zur Ruhe Gebettete vermissen, und der nun mit Blumen gefüllt ist. Auf einem der zahlreichen, als landschaftliche Umgebung gemalten Hügel grüßen den Beschauer die Türme von Siena.[2]

---

[1] Aelteste künstlerische Wiedergaben der «Dormitio Beatae Mariae Virginis» nach der goldenen Legende des Jacopo da Voragine sollen sich in Miniaturen auf dem Monte Athos und in russischen Klöstern befunden haben. Ob Duccio solche bekannt waren? cf. «Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine». Didron, Paris 1845, p. 281.

[2] Eine Beweinung der Verblichenen malte Taddeo auf der mittleren Giebelung seines erwähnten Verkündigungsbildes in der Akademie zu Siena. Bartolo di Fredi behandelte ebenfalls gern den «Tod Mariae» so in einem viergeteilten Altarbild in der Galerie zu Siena und in der Kapelle links vom Hochaltar, in «San Agostino» zu San Gimignano. Auch Sassetta malte «Hinscheiden» und «Beerdigung» auf zwei Seitengiebeln des erwähnten Altarwerks mit «Mariae Geburt» (s. Abb. 21).

Die Darstellungen mit der Aufnahme Mariens in den Himmel verdrängten allmählich die ihres Sterbens und ihres Begräbnisses. Mag auch der Florentiner Cimabue der Erste gewesen sein, der dieses Thema behandelte,[1] so blieb es doch der sienesischen Malerschule mit dem ihr eigenen Sinn für Glanz und Jubel vorbehalten der Komposition zu höherer, künstlerischer Bedeutung zu verhelfen. Das leere Grab und die umgebenden Apostel — unter ihnen Thomas mit dem Gürtel Mariens — werden, völlig unscheinbar, in kleinen Dimensionen dargestellt oder auch ganz weggelassen. Alles Interesse konzentriert sich nunmehr nur auf die zu höchster Würde erhobene, mit zusammengelegten Händen betend Emporschwebende. So hatte nach Vasaris Beschreibung,[2] Pietro Lorenzetti in der Chor-Apsis der Pieve von Arezzo Mariä Himmelfahrt geschildert. So sehen wir sie auf den Bildern des Pietro und des bei Behandlung dieses Stoffes ganz von ihm abhängigen Memmi in den Galerien zu Siena (s. Abb. 26, Taf. XIX) und München. Wie in dem von Thode[3] zitierten Liede des Franziskaner-Sängers Jacopone da Todi über das Glück der zu höchster Seligkeit erkorenen Himmelskönigin der Jubel der Reigen tanzenden und musizierenden Engel das Hauptmotiv abgibt, so bildet auch in der Farbenharmonie der sienesischen Maler der Freudenrausch der Engel über das Glück ihrer Königin den beherrschenden Grundton. Von den zahlreichen späteren sienesischen Wiedergaben dieses Themas, die sich alle ausnahmslos an das von dem älteren Lorenzetti geschaffene Schema halten, seien als die drei bedeutendsten die des Taddeo di Bartolo in der Kathedrale von Montepulciano die des Giovanni di Paolo in der Kollegiatkirche zu Asciano (s. Abb. 27, Taf. XIX) und die des Girolamo di Benvenuto in der Bruderschaftskirche von Fontegiusta zu Siena genannt.

Schon in alten byzantinischen Arbeiten trägt Maria als Abzeichen ihrer Würde als Himmelskönigin eine Krone. In der sienesischen Kunst wird dieses Motiv sehr beliebt. So ziert auf den Zeremonienbildern des Simone Martini und des Lippo Memmi in den Rathäusern zu Siena und San Gimignano das Haupt der Madonna eine Krone. Aber diese Darstellungen, sowohl, als auch jene, in welchen zwei Engel schwebend eine Krone über dem Kopfe der h. Jungfrau halten,[4] sind nicht zu verwechseln mit der Wiedergabe

---

[1] cf. Vasari, vite, I, p. 374.
[2] Vite, I, p. 474.
[3] »Franz von Assisi«, p. 473. — B. III, 21. Canti giojosi e dolce melodia.
[4] cf. z. B. das Giebelbild von Sassettas »Mariae Geburt« und Girolamos Fresko zu Fontegiusta.

des Aktes der «Krönung». Nach Torittis Mosaikdarstellung vom Jahre 1295 in Santa Maria Maggiore zu Rom und jener über dem Mittelportal des Domes zu Florenz hatte Giotto in seinem fünfteiligen Altarwerk in der Baroncelli-Kapelle zu Santa Croce den Stoff behandelt. Eine festliche Versammlung von Engeln und Heiligen ist hier Zeuge der Krönung. Die Giotto-Schüler Taddeo Gaddi und Spinello Aretino, die sich nachweislich mit dem Thema beschäftigt haben,[1] und längere Zeit in Siena verweilten, mögen dasselbe dort eingebürgert haben. Die älteste sienesische Kunst kannte die Darstellung nicht. War sie aber einmal eingeführt, so mußte sie, da Engelsjubel, Glanz und Freude reichlich zu verwerten waren, bei den Sienesen frohen Anklang finden. In diesem Sinne erinnern die dem Ugolino da Siena, Lorenzetti-Schülern und andern Sienesen zugeschriebenen Altartafeln in Galerien zu Florenz und Siena, die schöne Arbeit eines Martini-Schülers in der Capella della Concezione zu Montepulciano, und die mit Unterschrift und Datum 1388 versehene des Bartolo die Fredi in der Sakristei von «San Francesco» zu Montalcino alle an Giottos Vorbild. Nur Barnas Darstellung am Tabernakel in San Giovanni in Rom erscheint schon durch die größere Einfachheit hiervon unabhängig. Christus hält ferner hier ausnahmsweise die Krone nur in einer Hand. Eine sehr eigenartige bemerkenswerte Nuance auf dem erwähnten Krönungsbilde des Bartolo di Fredi ist die, daß der Untergrund, auf dem sich in der Höhe Mutter und Sohn befinden, durch die auseinandergefalteten Flügel von sechs schwebenden Seraphim gebildet wird. Zwölf weitere in Anbetung versunkene Engel wohnen dem feierlichen Akt bei. Am populärsten und häufigsten wurde übrigens die Darstellung erst im Quattrocento und besonders im Cinquecento. Unter den zahlreichen Bildern aus dieser Zeit ragt das des Francesco di Giorgio Martini, jetzt in der Akademie zu Siena (s. Abb. 28, Taf. XX), als das interessanteste hervor. Auch hier befinden sich, wie bei Fredi, Christus und Maria auf dem von Seraphsflügeln gebildeten, schwebenden Untergrund. Dieses scheinbare Gewölbe wird gestützt durch zwei kleinere nackte Putten und zwei größere bekleidete Engelsgestalten, welch letztere ihrerseits wieder, auf zwei beflügelten Seraphims-Köpfchen stehend, Halt finden. Die Einheitlichkeit der durch geschickte Gruppierung nach unten sich zurundenden Komposition, sowie das Motiv, das die zu krönende Jungfrau knieend zeigt,

[1] Letzterer in einem, 1384, für die Kirche von Monte Oliveto Maggiore gemalten Bilde, das sich jetzt in der Akademie zu Siena befindet.

beweisen des fra Angelico Einfluß, der später noch einmal — bei Besprechung der Wiedergabe des presepio — diesem Meister gegenüber, zu konstatieren sein wird. Die Modellierung der Gestalten zeigt Kenntnis von Werken des Signorelli, vielleicht auch des jugendlichen Michelangelo. Eine durch auf blauem Grundton harmonisch angepasste Farbenpracht glänzend wirkende «Krönung Mariae» ist die des Bernardino Fungai am Hochaltar von «S. S. Concezione dei Servi di Maria» zu Siena (s. Abb. 29, Taf. XX). Der h. Geist wohnt hier der Handlung bei. Echt sienesisch ist die Nuance, daß hinter dem Krönenden und der Gekrönten zwei Engel einen Teppich ausgebreitet halten. Diesen schließen sich auf jeder Seite je zwei musizierende Gefährten an. Unten sitzen auf zwei weichen Kissen zwei liebliche Putten mit Zimbel und Tamburin. Von den reizenden kleinen Seraphim, die das hohe Paar umschwärmen, sind diesmal nicht nur die Köpfchen, sondern auch die halben Oberkörperchen gegeben. Die sinnige Unterschrift unter dem Bilde lautet:

«Tota pulchra es amica mea,
Et macula non est in te;
Veni de Libano, sponsa mea,
Veni coronaberis!»[1]

«Et macula non est in te.» Wenn man von den Völkern der Iberischen Halbinsel absieht, hat wohl nirgendswo die von den Franziskanern verfochtene Meinung von der unbefleckten Empfängnis Mariae eine wärmere, freudigere Aufnahme gefunden als gerade in der Provinz von Siena. So hatte sich hier der Marienkultus zu offener Begeisterung für die Madonna gesteigert, daß jede der «Advocata Senensium» erwiesenen Ehrung nicht nur keinen Widerspruch fand sondern mit hellem Jubel begrüßt wurde. Und damit im Zusammenhang erhielten wohl, nach den spanischen Malern, die sienesischen die zahlreichsten Aufträge das Bild der unbefleckt Empfangenen zum Schmuck der Altäre zu malen. Allerdings — als diese kirchliche Anschauung oberhirtlich approbiert und der Widerstand der Dominikaner gegen dieselbe dadurch aus der Welt geschafft war — hatte die sienesische Kunst ihre Blüte hinter sich, und die zahlreichen Behandlungen dieses Stoffes gehören alle der Verfallzeit an. Immerhin durfte in einer ikonographischen Betrachtung sienesischer

[1] Auf das von Taddeo di Bartolo entworfene, von Sassetta begonnene und Sano di Pietro zu Ende geführte, mehr monumental wirkende als künstlerisch wertvolle Fresko der «Krönung Mariae» an der Porta Romana zu Siena sei hier nur kurz aufmerksam gemacht.

Mariendarstellungen der für das Seelenleben beider Völker interessante Hinweis auf eine sienesisch-spanische Parallelerscheinung, wie sie aus den beiderseitigen, überaus zahlreichen Bearbeitungen gerade dieses Themas spricht, nicht fehlen.[1]

[1] Daß sich die Empfängnisbilder der sienesischen Maler sehr viel in Kirchen, aber kaum in Museen finden, liegt wohl an ihrer geringen künstlerischen Qualität. Die Inspiration zur malerischen Verherrlichung der Mackellosen, die »weißer als ein Lilienfeld« mag für die sienesischen und spanischen Maler in gleicher Weise der Antiphon abgegeben haben, den die Kirche am Empfängnistage beten läßt: »Glänzend weiß ist dein Gewand wie Schnee und dein Angesicht gleicht der Sonne.« In einer Glorie, in blendendes Weiß getaucht, von Engelsjubel umringt, entweder der Schlange den Kopf zertretend oder auf der Mondsichel schwebend ist Maria auf allen Bildern, die nur in geringen Nuancen voneinander abweichen, dargestellt. Sienesische Eigenart ist es, daß verehrende Heilige, die zur reinsten Jungfrau aufblicken, sehr selten dort fehlen. Als relativ interessanteste sienesische Wiedergaben der »Immaculata« mögen erwähnt sein die Concezione des Girolamo del Pacchia in der Pieve zu Buonconvento, die dreier nicht zu ermittelnder Meister auf dem Hochaltar der Pieve zu Vivo, in der Pieve zu Cervognano und in der Colleggiata zu Poggibonsi, die des Francesco Vanni in San Niccolo zu Maggiano, die mit Unterschrift und Datum (1588) versehene des gleichen Meisters in der Kathedrale von Montalcino, die mit Datum (1545) und Unterschrift versehene des Antonio Lappoli in der Galerie zu Montepulciano, die ebenso beglaubigte des Francesco Bartolini von 1601 in »San Francesco« zu Sarteano, endlich die des Franceso Franci auf dem Hochaltar der Pieve von Montefollonico. — Ebenso waren die auf die Segnungen des Rosenkranzgebetes bezüglichen Darstellungen der »Madonna del Rosario« in keinem Teile Italiens häufiger und beliebter als in der Provinz von Siena. Auch hier wäre wieder die Parallele mit Spanien zu ziehen. Man denke nur an Murillo. Aber auch diese Bilder sind ausschließlich in der Dekadence-Zeit der sienesischen Kunst entstanden. Entweder hält Maria die Gebets-Perlenschnur in den Händen, oder das Jesukind spielt mit derselben. Häufig sind der Erfinder des Rosenkranzgebets, St. Dominikus und die heilige Katharina von Siena der Darstellung beigefügt. Als relativ interessanteste Wiedergaben seien genannt: das Hochaltarbild des Astolfo Petracci aus dem 17. Jahrhundert in »Santa Regina« zu »San Martino«, die Darstellung des Domenico Manetti in der Kathedrale zu Montalcino, die des Franceso Curradi in »S. Mustiola« zu Gaggiole, die mit dem Datum 1585 versehene, aber namenlose in der Pieve zu Cervognano, endlich die des Giuseppe Nasini in »S. Maria del Rosario« zu Lucignano d'Asso. — Gelegentlich sind auch die 15 freudenreichen, schmerzenreichen und glorreichen Geheimnisse des Rosenkranzgebets dargestellt, so auf dem eben erwähnten Bilde des Manetti, auf dem Altarwerke eines unbekannten Meisters in S. Agnese bei Montepulciano und auf einem Gemälde des Salimbeni in »S. Bartolomeo« zu Montefollonico. Sienesische Altartafeln mit der mater dolorosa oder mit der Pieta kommen so gut wie nicht vor. Auch das ist für die mehr auf eine heitere, festliche Stimmung bedachten Sienesen recht charakteristisch.

IV.

CHRISTUS, SEIN LEBEN UND LEIDEN IN DER SIENESISCHEN KUNST.

«Erlösung dem Erlöser!»
Richard Wagner im «Parsifal».

Der Erlöser ist in der sienesischen Kunst niemals erlöst worden. Wurde auch zeitweilig ein Anlauf genommen, der zu der Aussicht zu berechtigen schien, daß von Malern dieser Provinz Toskanas des «höchsten Heiles Wunder» ebenfalls würdig zum Ausdruck gebracht werden könnte, so verhinderte doch der vorzeitige Verfall im künstlerischen Leben Sienas die Erfüllung dieser Hoffnung. Ueber mehr oder weniger verheißungsvolle Ansätze zu einer künstlerisch bedeutsamen Schilderung des Lebens und Leidens des Heilandes kam die sienesische Malerei niemals hinaus. Pisa (Giunta) Arezzo (Magaritone), vor allem Florenz (Coppo, Cimabue, Giotto) boten hier für die Entwicklung der Kunst weit nachhaltiger Wirkendes, selbst in der Zeit des höchsten künstlerischen Aufschwungs von Siena nicht Erreichtes, während doch in frühzeitiger und künstlerischer Gestaltung des Marienbildes Siena damals alle Rivalen übertrumpfte. Ist auf die Frage wieso sich diese Erscheinung erklärt, eine sichere Antwort zu geben? Erfreulicher als die Vermutung, daß hier ein übertriebener Kultus der Madonna in Devotion und Kunstausdruck die göttliche Person Christi in den Hintergrund treten ließ, wirkt jene Annahme, nach der man sich aus Ehrfurcht scheute den Fleisch gewordenen, lebendigen Gott sich in derselben Weise bildnerisch zu vergegenwärtigen, wie man es mit Maria und anderen heilig gewordenen Menschen ohne Bedenken tat. Wie dem auch sein mag, Tatsache ist, daß Christus betreffende Darstellungen in der sienesischen Kunst nicht

annähernd die Bedeutung gewannen, wie die auf Maria bezüglichen, im entferntesten nicht so herrliche Blüten trieben, wie wir solche in Simone Martinis und der Lorenzetti Madonnen erkennen. Hierin — besonders weil nur an der Hand der Mariendarstellung ein getreues Abbild der Entwickelung der sienesischen Malerei gegeben werden kann — möge der Grund gefunden werden, warum in vorliegender Arbeit, entgegen dem christlichen Empfinden, das Marienbild und nicht die Christus reproduzierenden Kunstwerke an erster Stelle Besprechung erfuhren.

In Zusammmenhang mit eben besprochenen Erscheinungen ist die Tatsache zu bringen, daß der Christustypus in der sienesischen Kunst nicht in gleicher Weise eine nationale, als speziell sienesisch zu bezeichnende Ausgestaltung gefunden hat wie der Marientypus, der durch die spätestens von Duccio eingeführte Mischung byzantinischer und dem sienesischen Volksschlag in naturalistischer Weise entnommener Formen ein bestimmtes Kopfmodell erhielt, das zwar später noch weiter entwickelt und verfeinert wurde, aber immer seine bestimmte, für Siena charakteristische Prägung bewahrte. Nicht die gleiche Sorge erfuhr die Bildung des Christuskopfes. Eine erste solche Darstellung von des Erlösers Haupt, von der man die Erwartung einer von der byzantinischen Tradition losgelösten Neugestaltung hätte hegen dürfen, hätte die auf dem Giebelbild der berühmten Madonna des Guido sein müssen (s. Abb. 3, Taf. III). Vergleicht man diesen Heilandskopf mit alten byzantinischen Mustern, etwa mit jenen in der Apsis von San Paolo fuori le mure oder von San Cosma e Damiano in Rom, mit dem in der Apsis der Kathedrale von Monreale oder auch mit dem alten Fresko im Cubiculum der heiligen Cäcilie in den Kalixtus-Katakomben, so ergibt sich, daß Guido, der sein ganzes Interesse auf die Gestaltung der Madonna gerichtet hielt, bei der Schöpfung seines Christus sich eng an die traditionelle Formengebung hielt. Nur das sehr spitz zugehende Untergesicht mag eine eigene Nuance sein. Haupthaar- und Bartbehandlung, Nase, Augen, Mund, besonders die an beiden Seiten nach unten in einem spitzen Winkel abfallenden Lippen, weisen alle auf byzantinische Muster hin. Für die kunstgeschichtliche Bedeutung Guidos charakteristisch ist eigentlich in diesem Kopfe nur wieder der Versuch die Gesichtszüge durch Ausdrucksfähigkeit zu beleben. Und dieses Moment ist um so wertvoller, da die Christusfigur mit den beiden umgebenden Engeln des Giebels, im Gegensatz zu der großen Madonna, von Duccio nicht übermalt worden ist. Für diesen letzteren Künstler war, als er in 26 Szenen auf der Rückseite des Dombildes

den Heiland darzustellen hatte, die ihn bei der Wiedergabe des Herrn allein interessierende Aufgabe nur diese: die Ausdrucksfähigkeit in den Zügen Christi jedesmal möglichst der in dem betreffenden Bildchen zu schildernden Situation anzupassen. Diesem Drange, Stimmung auszudrücken, opferte er das Interesse an der formalen Ausgestaltung des Christuskopfes sogar in dem Maße, daß ein einheitliches Schema aus den zahlreichen Heilandsfiguren des Cyklus gar nicht abzuleiten ist. Im Gegensatz zu der von ihm geschaffenen, neuen formalen Ausbildung des Madonnenkopfes interessierte ihn bei seinen Heilandsgestalten nur das Seelische, Psychologische, während ihm hier für das Formale die Nachahmung des Byzantinisch-Traditionellen genügte. Zuerst die Lorenzetti, dann deren Schüler sowie die des Martini vereinten den byzantinischen Formen florentinische, speziell giotteske. Und so könnte in der Tat von einem «sienesischen Christustypus» vielleicht keine Rede sein, wenn man nicht am Ende den von Barna geschaffenen doch als einen solchen definieren dürfte. An diesen Meister, der in seinen das Leben Christi erzählenden Fresken in der Kollegiatkirche zu San Gimignano den Heiland wiederholt in großen Dimensionen darzustellen hatte, trat die Anforderung an eine für das Haupt des Gottmenschen charakteristische Modellierung und Typisierung bestimmter heran. Daß Barna sich dessen bewußt war, dafür spricht schon die auffallende Erscheinung, daß dem Heilandskopf eine von den fast quadratischen, eckigen Schädelbildungen der anderen männlichen Gestalten, der Krieger und Rabbiner, abweichende, ovale, nach unten spitz zugehende Form gegeben ist. Der von Guido inaugurierte, von Duccio bestimmt formulierte Marientypus diente Barna für sein Christusideal gewissermaßen als Muster. Das erkennt man aus der Form des Hauptes, der Modellierung der einzelnen Kopfteile, besonders der Augen, hauptsächlich aber aus dem durch eine fast verschwommen zu nennende Konturengebung, erreichten Weichen, Zarten des Gesichts, besonders der Wangen, das den vom Künstler gewollten Ausdruck ernster Milde und ruhiger Majestät trefflich vorbereitet.

Für die Besprechung der Darstellung des Lebens und Leidens des Herrn kommen in erster Linie zwei Cyklen in Betracht, der des Duccio in den miniaturenhaften Wiedergaben auf der Rückseite des monumentalen Bildes in der Domopera zu Siena und der des Barna in den Fresken der Kollegiatkirche zu San Gimignano; ein dritter weniger interessanter, künstlerisch minderwertiger ist der zwölf Passionsszenen enthaltende im südlichen Querschiff der Unterkirche von San Francesco

zu Assisi, der, wie ich schon an früherer Stelle vermutend aussprach, von dem Lorenzetti-Schüler und Gehülfen Barnas, Giovanni d'Asciano, herrühren wird. Endlich dürfen an dieser Stelle die Freskomalereien sienesischer Trecentisten in der Kirche Santa Maria di Donna Regina zu Neapel nicht unerwähnt bleiben.[1]

Ist Giovanni d'Asciano zu Assisi wie formal von Pietro Lorenzetti, so stofflich von Barna und Giotto abhängig, haben Barna in San Gimignano und die Maler der «Donna Regina» in Neapel von Duccio weitgehende Anregungen erfahren, so stellt sich nun die Frage ein: aus welchen Quellen schöpfte Duccio seine Weisheit? Daß Giotto, von dem er, als das Dombild vollendet wurde, noch nichts kannte, irgendwie, zumal stofflich, auf ihn eingewirkt hätte, muß als ausgeschlossen gelten. Nein, seine einem hohen Schwung nicht abholde Phantasie wird sich — in erklärlicher Nachwirkung des vom heiligen Franziskus auf das gesamte Kulturleben ausgeübten Einflusses — vorzüglich an der Franziskanerpoesie begeistert haben. Bonaventuras «Filomela», die von demselben mystischen Geiste beseelten «meditationes vitae Christi», Jacopone da Todi's Lieder[2] haben sicher befruchtend auf Duccios Phantasie eingewirkt. An erster Stelle aber war — was uns schon im vorhergehenden die ausführliche Schilderung des Todes Mariae bewies — die «legenda aurea» des Jacopo da Voragine dasjenige literarische Werk, aus dem Duccio seine Motive für die bildnerische Darstellung schöpfte. Nebenher, besonders bei den Passionsszenen, hat Duccio dann auch zugesehen, was ihm auf byzantinischen Vorbildern zur Nachahmung geeignet schien. Altchristliche Sarkophage, die sog. Kassette von Brescia, die Türreliefs von Santa Sabina, Mosaiken in S. Appolinare Nuovo zu Ravenna, Miniaturen aus dem syrischen Evangelienbuch vom Jahre 586, aus dem griechischen zu Rossano, dem lateinischen zu Cambridge, besonders das Bronzetor des Bonanus zu Pisa und andere[3] könnten ihm ja, indem ihm einiges hiervon vor Augen oder auch durch Beschreibung zu Ohren kam, hier und dort vereinzelte Motive geliefert haben. — Während über Duccios Bilderserie aus dem Leben des Erlösers,[4] über die Passions-

[1] Die bereits früher erwähnten 49 Szenen aus dem Leben Jesu in kleinsten Verhältnissen auf einem Tafelgemälde des Bartolo di Fredi in der Kirche zu Val d'Orcia bei Pienza bieten ikonographisch nichts Neues und sind künstlerisch unbedeutend.

[2] cf. Ozanam: «Les poètes Francescains en Italie au treizième siècle», Paris, 1852.

[3] cf. Kondakoff: «histoire de l'art Byzantine» Band II.

[4] Dohme und Dobbert: «Kunst und Künstler», Leipzig, Seemann, 1878, II, I, p. 10 seq.

fresken in San Francesco zu Assisi,[1] endlich über die Malereien in Santa Maria di Donna Regina,[2] bereits entsprechende Würdigungen vorliegen, sind Barnas Fresken in San Gimignano bisher gänzlich verkannt und unterschätzt worden; sie mögen deshalb im folgenden besonders aufmerksame Behandlung erfahren.

Gehen wir nun zum einzelnen über, und wenden wir uns zunächst den sienesischen Schilderungen aus der Kindheit Jesu zu. Für die Darstellungen von Christi Geburt ist den sienesischen Künstlern der früheren Zeit jene des Niccolo Pisano an der Domkanzel sicherlich Vorbild gewesen. Maria liegt hier im Wochenbett; das Kind ist zweimal gegeben, einmal oben in der Krippe von Engeln und Hirten, ja selbst vom unvernünftigen Tier verehrt, einmal unten, von Mägden gebadet. Als Hauptmotive gingen hiervon in die älteste sienesische Kunst über: die Wöchnerin im Ruhebett und das von Dienerinnen gebadete Kind. Bedenkt man, daß Pietro Lorenzetti, als er seine Geburt Mariä malte, das ein ähnliches Ereignis schildernde Relief des Pisaners, so zu sagen, stets vor Augen hatte, dann liegt — so darf

---

1 Crowe und Cavalcaselle, «Gesch. d. Ital. Malerei» II, p. 243. — Thode «Franz von Assisi» p. 277.

2 Diejenige in dieser neapolitanischen Kirche ist wohl die ausführlichste von Sienesen bildnerisch gegebene Erzählung aus dem Leben Jesu. Der Freskencyklus dort nimmt mehr Quadratmeter Fläche ein als jener in der spanischen Kapelle zu Florenz und mindestens ebensoviele als der des Giotto in der Arena-Kapelle zu Padua. Ikonographisch ist der Cyklus darum weniger wertvoll, weil er soweit die Szenen nicht — wie bei den 15 Passionsbildern — von Duccio vorgebildet waren, sich mit ängstlicher Genauigkeit an die legenda aurea des Jacopo da Voragine hält, so sind die 15 Erscheinungen des Herrn nach der Auferstehung genau wie dort — ohne Hinzufügung einer eigenen Nuance — in ermüdender Breite geschildert. Eine eingehende Bearbeitung über diese Fresken stammt von Berteaux: «Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel secolo 14.» Napoli 1899. Ferner rührt vom selben Verfasser her: «L'art Siennois à Naples au 14 siècle» in der Revue Archéologique, 36, 1900, p. 313 seq. Ueber die sienesischen Maler, die in Neapel arbeiteten, urteilt Berteaux in der Revue (p. 318), wie mir scheint mit Recht, wie folgt: «Les artistes, qui ont décoré à Naples la grande église angévine, sont venues de Sienne ou d'une ville soumise à l'hégémonie artistique de Sienne. Dans l'histoire ces maîtres anonymes forment une école, qui doit prendre place entre Duccio di Buoninsegna et Piétr o Lorenzetti.» Die epische breite Art der Schilderung empfindet Berteaux (p. 317) wie folgt: «Le peintre, loin d'être saisi par la vérité dogmatique, qu'il doit démontrer avec son pinceau ou le sentiment chrétien, qu'il doit éveiller, s'attarde sur les routes, se perd dans les foules, regarde les enfants, qui jouent, suit les cortèges, admire les pompes, détail les architectures et les costumes. Au lieu être tout entière comme Giotto à un grave sujet, il se laisse conduire par sa fantaisie à travers la pittoresque variété des choses.» Die hier dem ausführenden Künstler zuteil gewordene Charakteristik würde allerdings richtiger auf den Erzähler der «goldenen Legende» bezogen, woran sich, wie schon erwähnt, die Maler sehr eng anlehnten.

man weiter schließen — eine indirekte Beeinflussung durch Niccolo auch bei jenen Schülern des Pietro Lorenzetti vor, die im Trecento die Geburt des Herrn in Miniaturen brachten. Von solchen Arbeiten seien genannt eine Bicchiernendarstellung im Archiv zu Siena vom Jahre 1334, eine im museo civico zu Pisa befindliche Miniatur[1] und zwei solche in den Chorbüchern der Kollegiatkirche von San Gimignano.[2]

Das irdisch-Profane eines Geburtereignisses, wie es in dem von dem Pisano überkommenen Schema zur Geltung kam, konnte aber die Sienesen, die das Göttliche in Christus stärker betont wissen wollten, nicht recht befriedigen. Duccio verzichtete z. B. lieber ganz auf eine Wiedergabe der Geburt Jesu. Erst als das Motiv des sog. «presepio», — welche Bezeichnung ausschließlich für die Anbetung des göttlichen Knaben durch Maria, Joseph,[3] die Engel und besonders die Hirten gewählt wurde — die Wochenbettsschilderung verdrängt hatte, wurde die Behandlung dieses Stoffes in Siena häufiger und beliebter. Daß dann fra Angelicos Fresko in San Marco zu Florenz, mit seinem demonstrativen Hinweis auf die Gottheit des anzubetenden Kindes und — durch die Hinzufügung anbetender Heiliger aus späteren Jahrhunderten — mit seiner Verwandlung der Szene aus einer historischen zu einer devotionellen — besonders geeignet war, als Vorbild zu dienen, lehrt ein Vergleich dieses Bildes mit dem Gemälde des Francesco di Georgio Martini, wohl der besten sienesischen Bearbeitung dieses Themas (s. Abb. 30 u. 31, Taf. XXI). Anstelle der heiligen Petrus Marthyr und Katharina, die fra Angelico gibt, sind hier — laut beigefügter Inschrift — Ambrosius[4] und Bernardinus verehrend auf die Kniee gesunken.[5]

Von anderen späteren, sienesischen Wiedergaben des presepio — auf welchen anbetende Hirten und lobpreisende Engel nicht fehlen —

[1] Abgebildet bei Paul Schubring: «Pisa», Leipzig, Seemann, 1902. p. 126.

[2] Graduale a. c. 7 und Antifonario 7 a.

[3] Daß der heilige Joseph in der sienesischen Kunst nicht weniger stiefmütterlich behandelt wurde, als vielleicht überall, beweist die «Geburt» des Barna in S. Gimignano. St. Joseph ist zwar zugegen, aber nur — um zu schlafen.

[4] Dieser Heilige trägt hier, merkwürdiger Weise ein Dominikanergewand; sollte das eine Aufmerksamkeit gegenüber fra Angelico sein?

[5] Die Komposition enthält auch eine ganze Anzahl interessanter Nuancen, die nicht auf den florentiner Mönch zurückgehen. Man beachte die schöne Landschaft mit den Hirten im Hintergrund rechts, den antiken Tempel, den an die Ruine angebauten Stall. Nach einer kirchlichen Ueberlieferung wurde Christus in einem, dem Kaiser Augustus gehörigen, teilweise zu Stallzwecken benutzten, verfallenen alten Palast geboren. Die beiden Engel hinter der anbetenden Madonna erinnern in dem Träumerischen ihres Gesichtsausdrucks und ihrer ganzen Haltung an Boticelli.

seien noch kurz erwähnt: die des Benvenuto di Giovanni in der Libreria von S. Agostino zu Montepulciano und die des Bartolommeo Cesi über dem Portal von San Niccolo zu Maggiano.

Die Anbetung der heiligen drei Könige wird als die erste göttliche Offenbarung des auf Erden erschienenen Herrn gefeiert. Die Wiedergabe dieses Themas mußte also dem religiösen Sinn der Sienesen, die nicht das rein-Menschlich-Edle im Göttlichen suchten, sondern glaubten, das absolut Göttliche bildnerisch festhalten zu müssen, hoch willkommen sein. Niccolo Pisano hatte wieder an der Domkanzel ein plastisches Vorbild geschaffen. Das devotionelle Moment war bereits vom Pisaner Muster so stark betont worden, daß die auf ein solches Wert legenden Sienesen die hier gebrachten Motive nur zu wiederholen hatten. Die drei Könige sind auf die Kniee gesunken; der älteste küßt des Kindes Fuß; die beiden anderen halten in ihren Händen noch die Geschenke. Duccio beginnt seinen Cyklus der sechs dem bitteren Leiden vorausgehenden Szenen aus dem Leben Jesu mit der an Niccolos Komposition anschließenden «Anbetung der heiligen drei Könige». Barna gibt zu S. Gimignano, in demonstrativer Beschränkung auf die Hauptsache den Akt der Anbetung genau wie der Pisaner im Dom (s. Abb. 32, Taf. XXII). Auch auf dem Bilde des Bartolo di Fredi in der Galerie zu Siena (s. Abb. 33, Taf. XXII) wird dem Kinde noch in der gleichen Weise gehuldigt. Allerdings wird hier auf die Schilderung des Gefolges der Fürsten — offenbar in Anlehnung an florentiner Vorbilder — ebenfalls ein großes Gewicht gelegt. Die Pferde im Vordergrund links sind mit Liebe behandelt. Der im Hintergrund sich auflösende, große Zug des Gefolges mit seinen Kamelen, Hunden, Affen und manchem genrehaften Detail — z. B. den zahlreichen orientalischen Kopfbedeckungen — läßt unschwer die Verwandtschaft des Malers mit Benozzo Gozzolis Art erkennen.

Gegenüber den zahlreichen Werken, die sich mit diesem die Gottheit hervorhebenden Thema beschäftigen, wurde die «Beschneidung» die den Mensch gewordenen Christus sich dem für die Menschen bestimmten Gesetze unterwerfend zeigt, sehr selten dargestellt. Eingeführt in das sienesische Gebiet wurde die Darstellung durch Florentiner. Ein Giottoschüler schilderte den rituellen Akt in der Pieve zu Cetona. Ein mit dem Buchstaben «C» bezeichnetes altes Chorbuch der Kathedrale zu Chiusi zeigt eine sorgsam ausgeführte Miniatur mit gleichem Stoff ebenfalls von florentiner Hand, das gleiche gilt von einer älteren Darstellung in «Santa Maria della Grazie» zu Colle. Der Knabe ist in den Händen des Hohepriesters, der den rituellen Akt vornehmen

wird. Maria und Joseph sind zugegen. Solche Muster kopierend hat dann ein Lorenzetti-Schüler die Circumcisio auf einer Bicchierna im Archiv zu Siena gegeben und Barna in der Kollegiatkirche zu San Gimignano die Szene gemalt. — Die «Darstellung im Tempel» findet sich wieder bei Niccolo Pisano an der Domkanzel und zwar mit der «Flucht nach Aegypten» zusammen auf einem Relief. Die Sienesen hatten also wieder Gelegenheit sich hiervon inspirieren zu lassen. Die beiden nicht zusammengehörigen Schilderungen geben sie natürlich getrennt. Sie sind von dem durch Giotto bei Bearbeitung dieser Themen stofflich Gegebenen nicht wesentlich verschieden. Man müßte denn den Unterschied für bedeutend halten, daß auf Giottos «Flucht» Joseph selbst den Esel, auf dem Mutter und Kind Platz genommen haben, führt, während bei Duccio ein junger Diener den Zügel ergriffen hat, und der Nährvater mit Maria plaudernd hinterher folgt.[1]

In den Wiedergaben der «Darstellung im Tempel» hält, wie bei Giotto, der greise Simeon das Kind; Anna, Maria und Joseph sind zugegen. Zwei Chorbücher in der Kollegiata zu San Gimignano mit der «purificazio» in Miniatur (Graduale a. c. 29 und Antifonario 6°) seien noch erwähnt.

Man fragt sich, warum ein so grausiger Stoff wie jener der «Ermordung der unschuldigen Kindlein» bei den doch so empfindsam angelegten Sienesen so vielfache Bearbeitung fand. Gerade der entsetzliche, zum Himmel schreiende Anblick des grundlos vergossenen Kinderblutes, der tierisch hingemordeten Unschuld, mochte geeignet erscheinen Bußempfindungen in dem Gläubigen wachzurufen und sein Innerstes zu rühren. Zwang ferner schon Niccolo Pisano die Behandlung dieses Stoffes dazu, in die bildende Kunst — wenn auch noch recht unvollkommen — ein dramatisch-lebendiges Element einzuführen, so mußte es nicht weniger den sienesischen Malern als eine lohnende Aufgabe erscheinen, sich in der künstlerischen Offenbarung ergreifenden Ausdrucks und dramatischer Kraft bildnerisch zu versuchen. Inwieweit dürfen die Sienesen sich rühmen diese Aufgabe gelöst zu haben? Duccio in der zum Dombild gehörigen Szene, Ambruogio Lorenzetti in dem Gemälde der Servitenkirche zu Siena

[1] In der von Duccio auf dem Dombild gegebenen Darstellung ist in diese Szene im Anschluß an Niccolo Pisano noch die Schilderung verflochten, wie Joseph im Schlafe von einem Engel die Aufforderung zu fliehen erhält. Joseph ist also auf dem einen Bilde zweimal gegeben. Dasselbe ist wie jenes der purificazio, nach Art eines Triptychons, von zwei Heiligen eingefaßt.

(s. Abb. 34, Taf. XXIII) bringen es, ähnlich wie Giotto in Assisi und Padua, nicht über sich die eigentliche Hinschlachtung der Kindlein stark zu accentuieren. Wir empfinden den Schmerz der Mütter, die ihre Kleinen krampfhaft an sich pressen, wir sehen die Krieger zur scheußlichen Tat Vorbereitungen treffen und zum totbringenden Schlage ausholen, aber gar nicht oder — bei Ambruogio — nur einmal bietet sich der grausenerregende Anblick, daß die scharfe Scheide einen kindlichen Körper durchbohrt. Erst Barna läßt in seinem Fresko zu San Gimignano (s. Abb. 35, Taf. XXIII) jede ästhetische Rücksicht fahren und malt das Blutbad in seiner ganzen Entsetzlichkeit. Hier bohrt ein Krieger die Mordwaffe tief in das kleine, unschuldvolle Herz. Dort ergreift ein roher Patron einen Kleinen bei den Haaren, stößt ihm den Säbel soweit in die Gurgel, daß die Klinge, das Herz durchbohrend, an der Seite wieder zum Vorschein kommt. Und noch wiederholt sehen wir die Mordbuben ein Kinderherz durchstechen, aus dem dann ein Blutstrom sprudelnd hervorquillt. Lebendig und glaubwürdig ist der Mütter Verzweiflung geschildert. Wie ergreifend ist, vorne rechts, der hingesunkenen Mutter Klage, die der Unmöglichkeit einer Rettung bewußt, den Liebling auf ihrem Schoß sich verbluten sieht. Eine noch rührendere Episode spielt sich im Hintergrunde links ab. Während die verzweifelte Mutter den Mörder ihres Kindes, das ihre Arme fest umklammert, um Erbarmung fleht, denkt dieses, obwohl es den Todesstoß soeben empfängt, nicht an sich, sondern wie es die Mutter tröste; und sterbend lächelnd wendet sich ihr der Kleine zu und streichelt ihr die tränenfeuchte Wange. Vielleicht hatte vom Anblick solcher Unschuld überwältigt, selbst der mordende Scherge einen Moment gezaudert die Tat zu vollbringen, aber oben auf dem Balkon sitzt Herodes, der blutdürstige Tyrann. Mit der Hand weist er gerade auf dieses Kind: «Kein Erbarmen! Töte die Brut!» Vorne erregt ein Haufe zusammengewürfelter, aus den Todeswunden noch blutender Kinderleichen unser Grauen. Trotz einzelner eckig erscheinender Bewegungen der massakrierenden Krieger sprechen Lebendigkeit und seelisches Ausdrucksvermögen aus dieser Komposition des Dramatikers unter den sienesischen Trecentisten. Später suchte Matteo di Giovanni in einem auch durch glänzendes Kolorit und reiche Verwendung von Gold auffallenden großen Gemälde in «San Agostino» zu Siena (s. Abb. 36, Taf. XXIV) Barna an dramatischem Leben der Handlung und des Ausdrucks, besonders an grausamer Wollust in darzustellenden Einzelheiten — man sehe z. B. rechts, wie ein Krieger einem Kinde das Messer mit aller Kraft gerade in

den Mund stößt — noch zu überbieten. Der auf einem Thronsessel assistierende herzlose Tyrann ist wohl kaum noch sonstwo so treffend wie hier charakterisiert worden. Und noch eine Nuance soll in die Darstellung einen verschärfenden Gegensatz bringen. Von einer Galerie aus amüsieren sich die gut verpflegten Kinder des Herodes über das ihnen gebotene schandvolle Schauspiel. Zwei besonders wohlgenährte, man möchte sagen: gemästete Knaben wirken in ihrer gastratenhaften Schwammigkeit geradezu unappetitlich.

Die Wiedergabe des zwölfjährigen, im Tempel lehrenden Jesu in einer zum Dombilde gehörigen Darstellung gab dem Duccio Gelegenheit sich in der Bildung ausdrucksvoller Physiognomieen bei den über die Weisheit des kleinen Lehrers erstaunten, um ihn herum gruppierten Rabbinern zu versuchen. Bei den Eltern ist das Gefühl der Freude über den Wiedergefundenen vorherrschend. Maria streckt sehnsüchtig die Hand nach ihm aus. In den Motiven hiermit ganz übereinstimmend gibt Barna die Szene in San Gimignano (s. Abb. 37, Taf. XXIV). Nur sieht Jesu hier, seiner körperlichen Bildung nach, mehr einem Sechzehnjährigen als einem Zwölfjährigen ähnlich. Demgegenüber malte Simone Martini auf seinem Bilde in der Galerie zu Liverpool Jesus, der hier an der Hand seiner Eltern sich bereits auf der Rückkehr vom Tempel befindet, eher zu klein, jedoch knabenhaft reizend, im Gegensatz zu den weniger gelungenen Gestalten von Maria und Joseph. Dieser letztere hatte offenbar für die Entschuldigung des Pflege-Söhnchens: «Wußtet ihr nicht, daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist?» nicht das rechte Verständnis; denn er schilt den Kleinen tüchtig aus. — An die drei Jahre, in welchen der Herr lehrend und Wunder wirkend in der Oeffentlichkeit wandelte, erinnert uns bei Duccio nur eine Szene: Die Hochzeit bei Cana. Barna hat außer dieser noch vier weitere vorgesehen: Die Taufe Christi, die Berufung des h. Petrus zum Apostelamte, die Auferweckung des Lazarus und die Verklärung auf dem Berge Tabor.[1]

---

[1] Diese Episoden, die mit dem «zwölfjährigen Jesus im Tempel» und dem «Einzug in Jerusalem» die mittlere der drei Freskenreihen aus dem Leben Jesu in der Kollegiatkirche zu San Gimignano ausmachen, sind wie stilkritische Untersuchung, besonders auch, was den Christustypus anbetrifft, ergibt, von anderer Hand, von Giovanni d'Asciano ausgeführt. Als Barna die unterste Reihe mit der Kindheit Jesu vollendet hatte, malte er nicht zunächst die mittlere Reihe, sondern, — was sich aus maltechnischen Gründen leicht erklärt, — zuerst die oberste mit der Passion. Gerade bei Beendigung oder ganz kurz vor derselben, hat dann der totbringende Sturz von der Leiter dem hoffnungsvollen Künstlerleben zu früh ein Ziel gesetzt. Wenn nun auch nicht die Ausführung, so geht die Komposition der Szenen der mittleren Reihe doch sicherlich ebenfalls auf Barna zurück.

Inhaltlich halten sich diese Darstellungen an durch die byzantinische Tradition gegebene Motive. Jesus und Maria sitzen unter den Hochzeitsgästen. Der Heiland segnet, vollzieht also gerade das Wunder. Diener schöpfen bereits aus Krügen das köstliche Naß. Ein Feinschmecker, vorne links, bestätigt bereits die vorzügliche Qualität des neuen Getränks (s. Abb. 38, Taf. XXV). — Der Täufer schüttet, von Engeln assistiert, Wasser über das Haupt des tief im Flusse stehenden, unbekleideten Herrn.[1]

Petrus hört in devoter Haltung aus Christi Mund seine Berufung. — Der noch in Leintücher gehüllte Lazarus erwacht soeben, in Gegenwart seiner Schwestern, durch des Heilands Machtwort zu neuem Leben. — Blendendweiß, glanzumstrahlt, von Moses und Elias angebetet, so erscheint der verklärte Erlöser den drei bestürzten Aposteln (s. Abb. 39, Taf. XXV).

Die Wiedergabe der Passion erreichte in der sienesischen Malerei nicht jenen Höhepunkt, zu welchem die geistig vertiefte, innerlich erlebte Kunst eines Albrecht Dürer in Deutschland, eines fra Angelico oder auch — in ihren letzten Reproduktionen der Pieta — eines Botticelli, eines Michelangelo in Florenz sie brachte. Die Sienesen verstanden es nicht der bildnerischen Erzählung fortgesetzter Leiden und Qualen das Beklemmende und Bedrückende, das derartigen Schilderungen leicht anhaftet, zu nehmen. Ein vom Historischen losgelöstes, durch Erregung tiefsten Mitgefühls den Beschauer in Mitleidenschaft Ziehendes, seelisch Befreiendes war niemals Endzweck und Mittelpunkt ihrer Wiedergaben des bitteren Leidens. Nur einer wagte höheren Geistesflug und versuchte es sich über das Niveau, dem einfache Umwandlung in der Bibel erzählter tragischer Vorgänge ins Bildnerische genügte, zu erheben: Barna. Wäre der Künstler nicht zu früh gestorben, vielleicht wäre den Achtung verdienenden Versuchen des jungen, schönen Talentes hohes Gelingen gefolgt. Duccio und die Maler der «Dona Regina» von Neapel blieben nur einfache, oft kleinliche Erzähler. Wenn Duccio uns in ca. acht Szenen das Herumzerren Christi von einem Richter zum anderen — von Pontius zu Pilatus, wie man zu sagen pflegt — allzu umständlich auseinandersetzt, wenn von den drei Verleugnungen des Petrus jede einzelne gesondert dargestellt wird, so schadet und widerspricht eine so ausgedehnte, epische Breite der Schilderung, ein solches Sich-

---

[1] Eine gute Miniatur mit der «Taufe Christi» befindet sich in einem Chorbuch der Kollegiatkirche aus derselben Zeit (Antifonario 10°).

verlieren ins Unbedeutende und Nebensächliche dem hohen moralischen Zug, der dem Ganzen innewohnen und gerade durch die Einheitlichkeit der in allen Szenen darzustellenden Idee ergreifend und läuternd wirken soll. Ungeachtet solcher offenbarer Schwäche darf die Bedeutung der ducciesken Passionsbilder — bedenkt man, daß ihre Anfertigung in den Beginn des Trecento fällt — nicht unterschätzt werden. Mochten die bibliche Erzählung, die goldne Legende, die byzantinische Ikonographie weitgehende Anknüpfungspunkte bieten, es bedurfte doch — in jener frühen Zeit ganz sicherlich — des kühnen Flugs einer weitschweifenden Phantasie, des Kompositions- und Kombinationstalents eines wahrhaft genial beanlagten Mannes, um — mit allen seinen feingefühlten Nuancen, seinen trefflich erfundenen Motiven — einen Passions-Cyklus zu schaffen, wie er uns in dem des Duccio vorliegt. Hiermit verglichen, mangeln jenem in Neapel, wie auch dem früher erwähnten in Assisi in weit größerem Maße Originalität und erfinderische Kraft.

Der feierliche Einzug Christi in Jerusalem wird, der Tradition gemäß, zum Beginne der Passionsschilderung erzählt. Duccio gibt diese Szene — mit den anderen verglichen — in doppelter Größe. (S. dieselbe und die 4 nächsten auf Abb. 40, Taf. XXVI.) Der Künstler liebte es seine Darstellungen durch Vorführung möglichst vieler Personen zu beleben. Hierzu gab ihm der Einzug in Jerusalem erwünschte Gelegenheit. Im übrigen bot gerade diese Szene, die durch byzantinische Vorbilder und die «goldene Legende» mit zahlreichen detaillierenden Nuancen ausgestattet war, zu erfinderischer Betätigung kaum noch Anlaß. Der auf dem Esel einziehende, von den Aposteln gefolgte, segnende Heiland, das jubelnde Volk, die Palmzweige tragende Kinderschar, der Jüngling und der Knabe, die auf die Bäume heraufgeklettert sind, um neue Zweige abzubrechen, alle diese bereits früher gebrachten Motive hatte Duccio nur wieder aufzunehmen. Beachtung verdient die gemalte, gotisch stilisierte Architektur, besonders ein polygonaler Tempelbau. Belebend wirkt das über Mauern und aus geöffneten Fenstern hervorlugende Volk. Die späteren sienesischen Behandlungen des Stoffes zu San Gimignano, zu Neapel oder zu Assisi bedeuten keineswegs eine Vervollkommnung gegenüber Duccios Komposition. — Bei der «Fußwaschung» betont Duccio die Bestürzung Petri. Die Verwirrung, die den Apostel über die Ehre, die ihm wiederfahren soll, ergreift, erhält bei Duccio durch die hierfür typische bereits in einer Mosaikdarstellung im Dome zu Monreale vorgebildete Bewegung mit der Hand an den Kopf Ausdruck. Von

den übrigen sinnenden Aposteln lösen gerade zwei Jünglinge ihre Sandalen von den Füßen.[1]

Die Erzählung des letzten Abendmahls trägt bei Duccio in erster Linie den Charakter einer zeit- und sittenbildlichen Schilderung. Weder um die Betonung des rituellen Moments, der Einsetzung der Eucharistie, noch um die der Erkenntnis des Verrats, — sonst dadurch, daß Judas in die Schüssel greift oder gerade von Christus den Bissen erhält, ausgedrückt — war es dem Meister zu tun. An Christus gelehnt, schläft der Lieblingsjünger. Die übrigen Apostel haben an den beiden Längsseiten des Tisches Platz genommen. Die an Christi Seite sitzenden tragen einen Heiligenschein, die gegenüber befindlichen nicht. Nur mit relativer Wahrscheinlichkeit kann man unter den letzteren, in dem zweiten von links, Judas vermuten. Dieser im letzten Grunde ein letztes trauliches Zusammensein der Jünger mit dem Herrn gebenden Auffassung sind die sienesischen Künstler fernerhin — obwohl z. B. Barna den Verräter als solchen schärfer charakterisiert — treu geblieben. — Als beweiskräftiges Zeugnis hierfür ist noch das jetzt in der Akademie zu Siena befindliche, aus der Certosa von Pontignano stammende, große «Abendmahl» des Cinquecento-Künstlers aus «San Gimignano», Bernardo Barbatelli Pocetti zu nennen. Da das Gemälde für das Refektorium eines Karthäuserklosters bestimmt war, sind die Apostel in der Tracht von Mönchen dieses Ordens gegeben. Hier nun verleihen der Darstellung außer einem Korb voller Blumen ein Hündchen und eine Katze, die sich in die offene Säulenhalle hineingeschlichen haben, sogar einen Stich ins Genrehafte.[2] —

Nur einmal in der sienesischen Kunst, und zwar gerade von dem ausführlich erzählenden Duccio, ist im Anschluß an das «Abendmahl» in besonderer Szene die bei Johannes im 13. bis 17. Kapitel erzählte Predigt von der Liebe künstlerisch verherrlicht worden. Vor

[1] Diese Schuhbekleidungen möchte man — von den Füßen losgelöst, — allerdings eher für Käfer, als für etwas anderes halten.

[2] Vom gleichen Künstler befindet sich noch in der Akademie und seien bei dieser Gelegenheit erwähnt: «Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel», «Fußwaschung», «Oelgarten-Szene», «Gefangennahme». — Allegorische Verherrlichungen der Eucharistie im Sinne einer «Disputa del Sacramento» kommen erst im Cinquecento bei sienesischen Künstlern vor. Zwei interessante befinden sich in Montalcino; die eine in San Lorenzo zeigt die monstrierte Hostie auf einem Altar, umgeben von den vier Kirchenlehrern. Oben thront die Dreieinigkeit mit der Weltkugel. Eine Inschrift besagt: «Ventura Salimbeni, pictor Senensis fecit anno Jubilaei 1600.» Eine zweite Disputa in «Corpus Domini», ebenda, hält sich an Raffaels Vorbild und mag aus der Riccio-Schule herrühren.

dem Heiland im Halbkreis sitzend gruppiert, lauschen die Apostel seinen entflammenden Worten.

Für den «Verrat des Judas» hält Duccio den Augenblick fest, in welchem der Verräter — hier in Gegenwart vieler Zeugen — das Sündengeld vom Hohenpriester empfängt. Ganz gleichartig malt Barna den Verrat (s. Abb. 41, Taf. XXVII). Aber ein wie ungleichartig schärferes Charakterisierungsvermögen spricht bei ihm aus den Gesichtszügen der handelnden Personen. Man beachte nur das Heimtückische und zugleich Scheue im stechenden Blick des Verräters, dessen hervorstehendes Kinn ein struppiger Spitzbart verunziert, das der Wohlfeilheit seines Kaufes Bewußte im Ausdruck des zahlenden Priesters und den ganz vortrefflich gegebenen, verächtlichen Blick, den der in der Mitte stehende Rabbiner für Judas nur übrig hat.

In treuem Festhalten an byzantinische Gepflogenheit ist in der Oelberg-Szene (s. Abb. 42, Taf. XXVIII) Christus von Duccio zweimal gegeben, rechts oben zum Vater betend und vom Engel getröstet, in der Mitte ein weiteres Mal: Petrus, Jakobus und Johannes aus dem Schlummer weckend. Unten links ruhen dann noch in der gleichsam dreigeteilten Komposition die übrigen Apostel, in festen Schlaf versunken. Barna (s. Abb. 43, Taf. XXVII) hat die Dreiteilung der Komposition beibehalten. Links oben sehen wir Christus, der hier um die Einheit der Handlung zu wahren, nur einmal dargestellt ist, betend vom Engel gestärkt, rechts, auf gleicher Höhe: drei, weiter unten: die acht übrigen schlafenden Apostel. Inniges Flehen und stille Ergebung, speziell die Verbildlichung des Gebets «Vater, wenn es möglich ist, laß diesen Kelch an mir vorübergehen, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe», wurden wohl kaum sonstwo so ergreifend zum Ausdruck gebracht als hier, in dem bestgelungenen Christuskopf Barnas. Man bewundere ferner die Meisterschaft, von der die elf schlafenden Apostel zeugen. Kein Motiv in Haltung und Bewegung der ersichtlich meist von bösen Träumen Gequälten, keine Nuance in ihrer trotz der geschlossenen Augen sprechenden Physiognomie, ist wiederholt. Die reichste Mannigfaltigkeit herrscht diesbezüglich. Und doch erscheint alles natürlich und der Wirklichkeit abgelauscht.

Bei der Schilderung der «Gefangennahme Jesu» (s. Abb. 42, Taf. XXVIII) vereint Duccio, im Anschluß an die Tradition, die Darstellung des «Judaskusses» mit jener, wie Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt. Weder Giotto noch die anderen Sienesen geben das von Duccio gebrachte, fein empfundene Motiv, daß der Herr, während ihm der

heuchlerische Kuß auf den Lippen brennt, nach Malchus hin die Rechte segnend erhebt, um dessen Verletzung durch Wunderkraft wieder zu heilen. Zur Rechten fliehen die noch einmal scheu nach dem Gefangenen sich umblickenden Apostel. Mit dieser Komposition vergleiche man nun jene des Barna (s. Abb. 44, Taf. XXIX). Sie verhalten sich zueinander, wie ein ohne jede Gefühlswallung breitschweifig erzählendes Epos zu einem packenden Drama oder — um einen auf ganz anderem Felde liegenden Vergleich zu gebrauchen, — wie ein stehendes Wasser zu überschäumender Flut. Einen Kuß schwach andeutend hat sich schüchtern bei Duccio der Verräter dem Heiland genähert. Wie von dämonischer Kraft getrieben, schlingt bei Barna Judas seine Arme hastig um den Erlöser und preßt sein diabolisch gezeichnetes Antlitz gegen das Heiligkeit ausstrahlende des Gottmenschen. Wie eine den Eindruck der Wirklichkeit verschmähende Theaterkomödie mutet uns es an, wenn bei Duccio Petrus dem ruhig dastehenden, an Gegenwehr nicht denkenden Knechte mit dem Messer das Ohr leise berührt. Mit welcher elementarer Kraft kommt dagegen bei Barna der Zornesausbruch des Apostels zur Geltung! Wie wutentbrannt stürzt sich Petrus auf den rücklings zu Boden stürzenden Feigling! Wo wäre das künstlerisch gleichwertige Gegenstück zu dieser hier so überzeugend und machtvoll gegebenen Episode? Man beachte noch in dem Bilde den Wald von Speeren und Helmen, den wilden Ausdruck der Krieger und den besorgten der fliehenden Jünger. — Sind wir für den Fall, daß die sienesischen Passionsschilderungen in Assisi und Neapel sich eng an Duccio hielten, der Pflicht einer besonderen Erwähnung derselben enthoben, so muß doch eine Szene, die der Maler zu Assisi gibt, und die weder von Duccio noch von Giotto vorgebildet war, eigens genannt werden: der Selbstmord des Judas. Der verzweifelte Verräter steht im Begriffe, mit einem Stricke sein Leben durch Erhängen zu enden.

Wer sich mit der Lektüre von Klopstocks «Messias» beschäftigt, dem mag es sich ereignen, daß ihm durch das überaus Ausgedehnte, Breite der Schilderung an Stelle der Teilnahme allmählich ein Gefühl der Ermüdung überkommt. Wie schon früher angedeutet wurde, dürfte es schwer halten einem — mutatis mutandis — gegen Duccio bei dem Christus vor seinen Richtern zeigenden Szenen in gleicher Weise erhobenen Vorwurf als unberechtigt zurückzuweisen. Nachdem wir in den Vorhof von Hannas Haus geführt worden waren, sehen wir Christus in drei Szenen vor Kaiphas, dann in zwei vor Pilatus, dann in einer vor Herodes, endlich noch einmal in vier vor Pilatus

(s. Abb. 45, Taf. XXX u. Abb. 46, Taf. XXXI). Die reiche Anzahl von Nuancen, die dem Meister zur Verfügung standen, um in die durch die ausführliche Schilderung der Vorführungen vor den Richtern bedingte Eintönigkeit doch Abwechslung zu bringen, wie ferner jedes Bildchen sich charakteristisch an wieder andere Worte der h. Schrift anschließt, alles das spricht beredt für die große Begabung des ausführenden Künstlers. Aber Duccio will eben zuviel erzählen, und gerade darin liegt das ermüdende Moment. Hätte der Künstler es mit der im Vorhofe von Hannas Wohnung feingeschilderten Verleugnung Petri bewenden lassen, der von dieser Komposition empfangene Eindruck bliebe ein nachhaltigerer, als er jetzt ist, da wir die zweite und dritte Verleugnung — das ist eine zweifache Wiederholung des gleichen Motivs — in schwächerer Form, in Verbindung mit zwei Darstellungen des «Christus vor Kaiphas» sehen. Was erzählt Duccio umständlich, wenn er uns Jesu dreimal vor Kaiphas zeigt? Einmal das eigentliche Verhör — ein Knecht gibt dem Heiland einen Backenstreich mit den Worten: «so antwortest du dem Hohepriester» (Matth. 26, 57) —, das zweite Mal, wie Kaiphas mit den Worten: «er hat Gott gelästert» sein Gewand zerreißt (Matth. 26, 64), endlich wie der Herr in Gegenwart des Hohepriesters verspottet und mißhandelt wird (Matth. 26, 67). Was erzählt uns der Maler in den sechs Bildern, in welchen wir Christus vor Pilatus sehen? Zunächst wie Pilatus den Heiland ausfragt (Luk. 23, 3), dann wie er den Juden antwortet: «Ich finde keine Schuld an diesem Menschen» (Luk. 23, 4). Nachdem in einer weiteren Darstellung das Verhör Christi vor Herodes gegeben wurde, sehen wir, von Herodes zurückgesandt, Christus zum dritten Male vor Pilatus in dem ihm von jenem zur Verspottung und Demütigung angelegten weißen Kleide (Luk. 23, 2). Auf dem vierten und fünften Bilde finden «Geißelung» und «Dornenkrönung» vor Pilatus statt; auf dem sechsten überläßt Pilatus den Heiland der Wut des Volkes, wascht aber seine Hände in Unschuld (Matth. 27, 24). Die Richter sind in der Regel sitzend gegeben, Pilatus dreimal stehend. Alle, besonders letzterwähnter, sind gut charakterisiert. Der Künstler war ersichtlich bemüht den heidnischen Landespfleger durch eine gewisse Vornehmheit auszuzeichnen. Man beachte z. B. — um nur eine Nuance hervorzuheben — wie dieser in der Szene, in welcher er den Juden mitteilt, er finde keine Schuld an jenem, graziös, fast möchte man sagen, affektiert, mit Daumen und Zeigefinger der Linken, seinen Talar anfaßt. Barna wird später das Ermüdende, Verschleppende, kurz das künstlerisch Nachteilige in Duccios zu ausführlicher Wiedergabe der Gerichtsszenen

empfunden haben. Er verfällt in San Gimignano keineswegs in den gleichen Fehler; nur einmal betont er — bei der Vorführung des Christus vor Pilatus — die gerichtliche Verhandlung. In dem Fresko mit der «Geißelung» vermag uns, obwohl Pilatus im Hintergrunde mit den Juden verhandelt, doch nur diese (s. Abb. 47, Taf. XXIX), zu interessieren. Mit wahrhaft bestialischer Grausamkeit schlagen die vertierten Henker mit Knüppeln auf den bluttriefenden Leib des Erlösers. Die Säule, an welcher der Herr angebunden ist, nimmt — um darüber, was nach des Künstlers Absicht den Mittelpunkt der Szene bilden soll, keinen Zweifel zu lassen — genau die Mitte des Bildes ein. Wie hier, so fällt auch bei der Darstellung, in der Jesus verspottet und mißhandelt wird, die dramatische Kraft, die in Barnas Kompositionen, gegenüber jenen Duccios, lebt, sofort auf. Duccio genügt in genauer Wiedergabe in der Bibel erzählter, historischer Ereignisse gleichsam einer Chronistenpflicht. In dem Sinne folgen wir seiner Schilderung, ohne uns innerlich allzusehr erwärmen zu lassen. Barna zwingt uns durch kraftvolle Betonung unschuldigen, bitteren Leidens innere Teilnahme ab. Während der Maler des Querschiffs von San Francesco zu Assisi Barna an Prägnanz der Darstellung insofern noch übertrifft, daß er auf eine besondere Erwähnung gerichtlicher Verhandlung gänzlich verzichtet, erzählen die Maler zu Neapel ähnlich umständlich wie Duccio, ohne aber dessen Finessen in der Einzelschilderung immer zu erreichen.

Gelegentlich der «Kreuztragung» wird uns wieder von Duccio (s. Abb. 46, Taf. XXXI), auf ein kleines Feld zusammengedrängt, eine ganze Anzahl von Ereignissen berichtet: wie sich der Zug nach dem Kalvarienberg hin bewegt, wie Simone von Cyrene Jesu das Kreuz tragen hilft, wie der Heiland seiner von Schmerz erfüllten Mutter begegnet, wie er die weinenden Frauen tröstet. In Barnas Schilderung (s. Abb. 48, Taf. XXXII), ist nur das eine Moment betont, wie der unter der Last des Kreuzes fast zusammensinkende, totesmatte Heiland von den rohen Henkersknechten mit frecher Gewalt den Kalvarienberg hinaufgetrieben wird. Mit einem um den Hals gewundenen Strick von einem Krieger vorwärts gezerrt, von hinten durch einen anderen mit diabolischer Fratze rücksichtslos gestoßen, so malt uns Barna den Erlöser auf dem Gang zum Opfertode. Anbetungswürdige Geduld und Ergebung sprechen aus dem bleichen Gottesantlitz, das dem Beschauer zugewandt ist, als wolle es ihm sagen: «Für dich Geliebter sei's getan». — Den Zug beschließen die wehklagenden Frauen mit ergreifendem Schmerzensausdruck.

Die «Kreuzanheftung» findet sich zunächst als Predellenszene zu einer «Madonna mit Heiligen» aus der Lorenzetti-Werkstatt.

(Siena-Galerie). Christus wird an das stehende Kreuz heraufgezogen. Auf einem Bilde des Francesco die Giorgio Martini (ebenda) liegt das Kreuz für den Heiland, der gerade seiner Kleider beraubt wird, bereit auf dem Boden. Der linke Schächer wird gerade angeheftet, der rechte hängt schon. Von Ventura Salimbeni befindet sich eine bezeichnete «Kreuzesannagelung» aus dem Jahre 1604 in «San Lorenzo» zu Montalcino. Ganz eigenartig ist die Nuance, die der Künstler in der «Donna Regina» zu Neapel in jener dem Kreuzestod vorausgehenden Szene gibt. Maria bindet selbst dem seiner Kleider beraubten göttlichen Sohne ein Leintuch um die Hüften.

Der Kreuzestod auf Golgatha wird von den sienesischen Künstlern durchgängig als rein historisches Ereignis geschildert. Hier finden wir die Grenze, die den Malern Sienas bei ihrer Passionswiedergabe gesteckt war. Ueber das einfach geschichtlich Erzählende kamen sie nicht hinaus. Das ethische, priesterliche Moment des am Holze der Schmach welterlösend sich aufopfernden Gotteslamms blieb ihrer Auffassung fremd. Mochte man bei Barna zeitweilig, speziell bei der eben geschilderten «Kreuzestragung», fast zur Ansicht gelangen, daß ihn doch etwas Höheres als die Intention historisch zu erzählen für seine Arbeit an erster Stelle maßgebend war, hier beim Berichte von der Hauptsache, wie er uns den Heiland am Kreuze vorführt, fällt er ab; hier folgt die Enttäuschung. Diesmal wird er sogar bedeutend weitschweifiger und einseitig historischer als selbst Duccio (s. Abb. 49, Taf. XXXII u. Abb. 50, Taf. XXXIII).

Es scheint fast, als ob sich letzterer beim Malen des Gekreuzigten Reserve in dieser Beziehung aufgelegt hätte. Von dem zwischen den beiden Schächern an das Kreuz gehefteten Erlöser, der wie stets bei den Sienesen, bereits seinen Geist aufgegeben hat, vermag unser Interesse das sehr zahlreich am Kreuzesfuße versammelte Volk kaum abzulenken. Offenkundig sind die Gedanken von diesen allen mit dem dort oben beschäftigt, mögen sie nun neugierig oder verwundert, höhnisch oder tiefbetrübt zu ihm emporblicken. Nur die schmerzdurchbohrte Mutter, deren Blick unverwandt auf das Kreuz gerichtet ist, und die im Uebermaß innerer Qual zurück in die Arme der Frauen sinkt, vermag für einen Augenblick unsere Teilnahme auch ihr zuzuwenden. Barna kann sich demgegenüber diesmal bei seiner recht interessant gestalteten, vielseitigen Komposition im Bloslegen von Einzelheiten gar nicht genug tun. Neben der Gruppe der um die in Ohnmacht fallende Mutter beschäftigten Frauen, zu welchen sich — wie bei Duccio — Johannes gesellt hat, spielt sich die Episode ab, wie

die habgierigen Krieger um das Gewand des Heilands losen. Den gerechtbefundenen Schächer ziert ein Heiligenschein, und seine Seele wird in miniaturhafter Verkörperung von zwei Engeln zum Himmel getragen. Auf dem Kreuze des gottlosen Schächers aber machen sich zwei Dämonen zu schaffen. Die Gebeine des Unglücklichen werden von einem zu Rosse sitzenden Krieger durch Schläge zerbrochen. Ein anderer durchsticht des Erlösers Seite, so daß Blut und Wasser ihr entfließen. Nicht weniger als zehn Pferde sind auf der Opferstätte sichtbar. Auf einem solchen befindet sich auch jener bereits einen Heiligenschein tragende Hauptmann, der aus seiner Bekehrung keinen Hehl macht und freimütig gesteht: «Wahrlich, dieser war Gottes Sohn!» Die Schilde und Standarten der Krieger zeigen zahlreich die Buchstaben: «S. P. Q. R.». So lautete bekanntlich bei den Römern die übliche Abkürzung für die Formel: «Senatus Populusque Romanus». Die auf sienesischen Kreuzigungsbildern niemals fehlenden Engel umschwärmen auch bei Barna das Marterholz. Daß sich auf dem Richtplatz eine Anzahl Kinder eingefunden haben, diese ungewohnte Nuance bleibe schließlich nicht unerwähnt. — Wäre die nach der Tradition dem Barna zugeschriebene Kreuzigung mit Maria, Johannes, Franziskus, Michael und dem knieenden Stifter (s. Abb. 51, Taf. XXXIII) in der Kathedrale zu Arezzo wirklich von ihm, so hätte der Meister doch einmal den Tod am Kreuze als Opferszene, als welterlösenden Akt, worauf der beigefügte heilige Franz erläuternd hinweist, dargestellt. Aber warum wäre er dann in San Gimignano von der höheren Auffassung zu der niederen, nur historischen zurückgekehrt? Außer einer vielleicht zufälligen Aehnlichkeit bei Behandlung der Augen spricht eigentlich nichts in dem schwächlichen Bilde für Barna. Die Heiligen stehen teilnahmslos und starr neben dem Kreuze. Drei Engel fangen genau wie bei Giotto in Assisi und Padua das aus den Wunden der Hände und der Seite fließende Blut in einem Kelche auf. Ein minderbegabter Schüler dieses Malers — kein Sienese — dürfte in der Tat der Autor des Gemäldes sein. Als charakteristisches Beispiel für sienesische Kreuzigungsbilder überhaupt bleibt Barnas großes Fresko in San Gimignano, das so viel Volk auf den Beinen zeigt, das, ins Einzelne sich verlierend, historisch treu schildert, wertvoll. Von dieser Norm weichen dann auch die sienesischen Kompositionen in Assisi und Neapel keineswegs ab. Nur daß in letzterer Arbeit die vom Körper sich trennende Seele Christi in Gestalt einer Taube vom Kreuze zum ewigen Vater hinauffliegt, ist ein in der Ikonographie sonst unbekanntes, neues Motiv. Selbst auf der vermutlich von einem Lorenzetti stammenden Kreuzigung «in San

Francesco» zu Siena — um nur diese eine Arbeit noch hervorzuheben — zeigt im übrigen die Darstellung, obwohl ja die Lorenzetti für florentinische Einflüsse sonst so zugänglich waren, ausgeprägt nur diesen Charakter. Der Maler der Fresken im südlichen Querschiff der Unterkirche zu Assisi hat einzelne Züge von Lorenzettis Komposition genau kopiert.

Die Motive, die Duccio für seine «Kreuzesabnahme» auf dem Dombilde verwandte, waren im wesentlichen schon durch die ältere Kunst vorgebildet. Zu Monreale, in «San Paolo fuori le mure» bei Rom, in den Domen zu Parma und Pistoia, in Santa Marta zu Pisa hatten die frühesten Behandlungen dieses Themas Platz gefunden. Während auf den alleráltesten Christus mit einem Arme noch am Kreuze hängt, ist er auf den anderen von demselben bereits völlig losgelöst, und der auf der Leiter stehende Joseph von Arimathia reicht, während Nikodemus mit einer Zange die Nägel aus den Füßen reißt, den heiligen Leib den trauernden Gefährten herunter. An diese letzte Auffassung hält sich Duccio (s. Abb. 52, Taf. XXXIV). Auch daß die selige Mutter mit ausgebreiteten Armen dem Kreuze zustrebt und es nicht abwarten kann, bis sie den Leichnam ihres göttlichen Sohnes umfängt, ist ein schon gegebener, schöner Zug. Aber niemals, — weder vorher noch nachher — das darf man dreist behaupten — ist dieses Motiv so ergreifend zu Ausdruck gekommen wie hier bei dem so lyrisch zart und fein empfindenden Duccio. Kalt und starr fällt das totesbleiche Lockenhaupt des Erlösers auf das in schmerzlichster Erregung glühende Antlitz der entgegenstrebenden Madonna. Wange an Wange gelehnt, gleich Lippe auf Lippe gepreßt, — so sind wir Zeuge dieser erschütternden Umarmung von Mutter und Sohn. Maria Magdalena bedeckt den rechten Arm mit Tränen und Küssen. Der in diesem Bilde herrschende starke Gefühlsausdruck ist in dem betreffenden Fresko der Unterkirche zu Assisi nicht so innig, aber durch den größeren Figurenreichtum lebendiger, fast ein nervöser. Eine durch die Erregung der vielen Anwesenden geschaffene Gereiztheit beherrscht auch auf einer «Kreuzesabnahme» des Lippo Memmi im Museum zu Antwerpen die Stimmung. Auf zwei an das Kreuz gelehnten Leitern tragen Joseph und Nikodemus den Heiland herunter. Maria hat, von Johannes gestützt, die unterste Stufe einer Leiter erklommen, streckt zitternd die Arme nach dem Sohne empor, kann mit den Händen aber nur seine Kniee erreichen.[1]

[1] Im bischöflichen Gewande kniet vorne in kleiner Gestalt der Stifter des Bildes. — Im Anschluß hieran möge nachträglich auch eine figurenreiche «Kreuzigung» des Memmi, ebendort erwähnt sein. Christus erhält gerade den Lanzenstoß in die Seite. Wie bei Barna tummeln sich Kinder auf dem Richtplatz.

Die berühmte «Kreuzesabnahme» des Sodoma in der Galerie zu Siena (s. Abb. 53, Taf. XXXIV) darf an dieser Stelle nicht unberührt bleiben. Auf den an der rechten und linken Seite des Querbalkens befestigten Leitern stehend, tragen Joseph und Nikodemus den anatomisch trefflich gegebenen Christuskörper, der auf einem auseinandergespannten Tuche Halt findet, diesen gleichsam balancierend, langsam herunter. Vorne liegt, von zwei heiligen Frauen aufgefangen, die hier matronenhaft gegebene Mutter des Herrn in einer Ohnmacht. Bewunderung verdienen im Hintergrund die weite Landschaft und im Verein hiermit des Künstlers Sinn für Perspektive, der sich unseren Blick in scheinbar unermeßliche Fernen verlieren läßt. Diese am Ende der sienesischen Kunstentwicklung stehende Kreuzesabnahme hat, wie ein Blick lehrt, mit der des Duccio an ihrem Anfange nichts mehr gemeinsam. —

Auch bei der Grablegung bringt Duccio das bereits bei der «Kreuzesabnahme» angewandte wirkungsvolle, rührende Motiv, das der Mutter Antlitz festgeschmiegt an des Sohnes blasser Wange zeigt (s. Abb. 54, Taf. XXXV). Dieser wird soeben auf ausgespanntem Tuche in den massiven Sarkophag gebettet. Johannes hält das Haupt des Erlösers. Bei Maria Magdalena findet der Schmerz durch die Bewegung mit den nach oben ausgebreiteten Armen Ausdruck. Diese Nuance als Ausdruck inneren Schmerzes scheint typisch. Ambruogio Lorenzetti in seiner «Beweinung» (s. Abb. 12, Taf. X) bringt sie zweimal. Giotto in der Arenakapelle zu Padua verschmäht sie ebenfalls nicht. Zwischen der «Beweinung», wie sie Duccio und der wie sie Lorenzetti gibt, besteht eine zeitliche Differenz. Ersterer verbindet sie mit der Grablegung, letzterer stellt sie in dem Augenblicke dar, welcher der Kreuzabnahme folgt.

Endlich sei an dieser Stelle Simone Martinis kleine «Beweinung» auf der Predella des Altarwerks für das Katharinenkloster in Pisa genannt mit dem ergreifend geschilderten Schmerz in dem wundervollen Kopfe der Madonna. Eine eigenartige Komposition schuf später Sodoma im Chore des Pisaner Doms. Nicht Maria, die in Ohnmacht gesunken ist, sondern andere Leidtragende machen sich klagend um den heiligen Leichnam zu schaffen.

Auf dem Bilde «Christus in der Vorhölle (s. Abb. 54, Taf. XXXV) hat sich Duccio von der Tradition nicht entfernt. Der Herr, unter dessen Füßen der zottige Höllenfürst ohnmächtig im Staube liegt, reicht dem vordersten der ihm entgegenstrebenden Gerechten erlösend die Hand. Dieser Auffassung sind im wesentlichen die späteren Sienesen treu

geblieben. — An Stelle des Aktes der eigentlichen «Auferstehung» liebten die Sienesen es mehr den Besuch der Frauen am Grabe zu geben, die der auf dem Sarkophag sitzende Engel von dem geschehenen Wunder unterrichtet. Auch hier war Duccio (s. Abb. 54, Taf. XXXV) sich selbst an byzantinische Muster anschließend, für seine späteren Landsleute Vorbild. Sodoma malte später im palazzo publico zu Siena den eigentlichen Akt der Auferstehung. Der triumphierende Heiland entsteigt gerade dem Sarge. Einer der Wächter schaut sich, halb noch im Traume, erstaunt um, die übrigen schlafen. — Duccio schildert sieben Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung: 1. Christus erscheint der Maria Magdalena. 2. Er erscheint den Jüngern von Emmaus (s. Abb. 54, Taf. XXXV). 3. Der Auferstandene befindet sich unter den erstaunten Aposteln (Joh. XX, 19, ?). 4. Er zeigt ihnen seine Wundmale (Joh. XX, 20). 5. Er erscheint den zu gemeinsamer Mahlzeit versammelten Jüngern. 6. Thomas legt seine Finger in die Seitenwunden des Herrn.[1] 7. Christus erscheint den sieben Jüngern am See Tiberias. Am Ufer steht der Erschienene. Die durch den reichen Fischfang hocherfreuten Jünger sitzen noch im Kahn. Nur Petrus wandelt bereits über das Wasser dem Herrn entgegen. Christus ist in den «Erscheinungen» fast durchgängig mit dem von langen Goldfäden gestreiften Gewand nach byzantinischer Art gekleidet. Daß durch die umständliche Erzählung der Erscheinungen eine Wiederholung der Motive eintreten mußte, und daß diese, wie bei den Szenen, die Jesus vor den Richtern zeigen, allmählich eintönig und ermüdend wirkt, liegt auf der Hand. In noch höherem Maße wird die weitläufige Schilderung bei dem Maler von «Santa Maria di Donna Regina» in Neapel zur künstlerischen Schwäche. Dieser gibt, worauf schon früher einmal hingedeutet wurde, außer den sieben von Duccio gemalten Erscheinungen vor ausgewählten Personen, im Anschluß an die «goldene Legende» noch acht weitere, ist aber in den Motiven noch geringerer Abwechslung als Duccio fähig. Hier ist auch die «Himmelfahrt» des vor den Augen der Jünger in die Wolken entschwebenden Herrn dargestellt. Bei Duccio fehlt merkwürdiger Weise diese Szene. Bei Barna ist sie wie auch die «Auferstehung» leider völlig zerstört, so daß sie uns keinerlei Eindruck mehr hinterläßt. Eine bemerkenswerte «Himmelfahrt» befindet

[1] Gerade diese Darstellung verrät engen Anschluß an byzantinische Vorbilder, nicht nur an ein Mosaik in Monreale, sondern auch, wie Dobbert entdeckt hat, an die Miniatur einer griechischen Handschrift in der öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg.

sich noch unter den Bicchierna-Miniaturen. Maria und die Apostel liegen anbetend im Staube, noch dicht über ihren Köpfen schwebt der Heiland gerade gen Himmel. —

Für die Schilderung des Pfingstgeheimnisses wählte Duccio die herkömmliche Form. Ueber die Versammlung der Jünger mit Maria in der Mitte hat sich der heilige Geist in Gestalt feuriger Zungen niedergelassen. Genau so ist die Ausgießung des heiligen Geistes in Neapel gegeben. In den Chorbüchern der Kollegiatkirche von «San Gimignano» findet sich ebenfalls je eine «Auferstehung», (Graduale a. c. 40), je eine «Himmelfahrt», (Graduale a. c. 54) und je eine Pfingstfeier, (Graduale a. c. 56). —

Schließlich mag im Zusammenhang mit den Szenen aus dem Leben Jesu der sienesischen Darstellungen des jüngsten Gerichts, von Himmel und Hölle kurz gedacht sein. So unbestreitbar die Behauptung ist, daß in dem vom jüngsten Tag erzählenden Fresko auf dem Campo Santo zu Pisa so gut, wie in dem von Orcagna in «Santa Maria Novella» speziell was die Schilderung des Gefildes der Seligen angeht, der Versuch Anmut in den Gestalten, Frieden und Freude in der Stimmung herrschen zu lassen, unzweifelhaft auf sienesische Inspiration zurückgeht, so klar ergibt es sich aber auch, daß speziell in der Höllenschilderung sowie in der Gesamtanordnung der Komposition, die sienesischen Gerichtsdarstellungen von auswärtigen Mustern, besonders von dem in Pisa, abhängig sind. Das zeigt ein Vergleich mit dem Fresko in Santa Maria Regina zu Neapel, das kaum ein Jahr später als das in Pisa entstanden sein wird. Der Freskencyklus aus dem Leben Jesu in Neapel ist übrigens der einzige sienesische, der wie jener des Giotto in der Arenakapelle zu Padua mit der Wiedergabe des jüngsten Gerichtes schließt. Hervorgehoben sei nur, daß der Maler zu Neapel berühmter Zeitgenossen und mit der Geschichte Neapels und der Kirche «Donna Regina» eng verbundener, heiligmäßiger Persönlichkeiten in aufmerksamer Weise unter seinen Seligen besonders gedenkt. So fallen uns unter den Heiligen der kanonisierte französische König St. Ludwig, der h. Bischof von Neapel aus dem Franziskanerorden gleichen Namens, die Landgräfin Elisabeth von Thüringen, deren Heiligsprechungsprozeß erst soeben beendet war, die h. Ladislaus und Stephan von Ungarn auf. Daß den sienesischen Künstlern ihrer ganzen Veranlagung nach die Freude der Seligen näher lag, als die Pein der Verfluchten, verrät auch der Umstand, daß sich in Miniaturen gelegentlich, von dem Gerichte losgelöst, das «Paradies» mit «Engeln, Heiligen und Christus in der

Mitte» dargestellt findet; besonders erwähnt sei ein solches fein gearbeitetes, geistreich detailliertes in einem Chorbuch der Kollegiatkirche zu San Gimignano (Graduale a. c. 96), das von der Hand des Lippo Memmi herrühren dürfte. Taddeo di Bartolo hat an der Innenwand über dem Hauptportal der eben genannten Kirche rechts: den Himmel, links: die Hölle al fresco gemalt. Auch hier ist der Einfluß der Pisaner Komposition unbestreitbar. Oben thronen Jesus und Maria inmitten zweier Reihen von Engeln, unterhalb schließen sich Patriarchen und Heilige in langen Reihen an. In drei hufeisenförmig sich zurundenden Reihen werden in der stark beschädigten Höllenschilderung die Verdammten, ähnlich wie in Pisa von den bösen Geistern gequält. Giovanni di Paolo malte 1445 ein Gemälde für den Altar der Familie Guelfi in San Domenico zu Siena, das als Hauptdarstellung: die Sintflut, als Giebelbild: die Erschaffung der Welt und als Predella: das jüngste Gericht zeigte. Dieser letzte Teil des Altarwerkes ist erhalten und befindet sich jetzt in der Akademie. Der Einfluß der Kompositionen des fra Angelico in Florenz und Paris ist diesmal augenscheinlich, besonders was die Schilderung der Himmelsfreude anbetrifft (s. Abb. 55, Taf. XXXVI).

Unabhängig vom frate gibt der sienesische Künstler die zahlreichen nackten, kleinen Putten, die ein besonderes heiteres Element in die festfreudige Stimmung bringen. Im übrigen beweist gerade dieses Bild, wie eng sich die späteren Sienesen, eigener Kraft mißtrauend, an fremde Muster anlehnen zu müssen glaubten. Dieses Gefühl der eigenen Schwäche war ein untrügliches Wahrzeichen für den rapid vorwärts schreitenden künstlerischen Verfall.

V.

DIE ALLEGORIEN BEI DEN SIENESEN.

»Was Himmlisches auf Erden blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern hebt,
Ihr Holdestes, ihr Seligstes,
Ist Menschlichkeit.«
Herder im »Entfesselten Prometheus«.

Auf Unterschiede im geistigen Leben der Florentiner und Sienesen, die sich in der Kunstbetätiguag offenbarten, aufmerksam zu machen, bot sich im vorhergehenden hinreichend Gelegenheit. Und wo Unterschiedliches nicht eigens erwähnt wurde, lag es oft genug klar auf der Hand. Dessen ungeachtet, gibt es aber auch eine Anzahl hoher Vorzüge toskanischen Geistes, die sich bei den zwei bedeutendsten Volksstämmen dieses italienischen Landesteils gemeinschaftlich finden. Die Liebe zur bildenden Kunst und Literatur, die Pflege der Wissenschaften, besonders die Lust zu philosophieren und ein Hang zum Grübeln sicherten Florenz und Siena, damals wenigstens, in gleicher Weise, vor allen in Betracht kommenden Rivalen den Vorrang. In der bildenden Kunst nun kam die erwähnte Neigung zur Philosophie durch allegorische Darstellungen in erster Linie zum Ausdruck. Und man möchte die Behauptung wagen, daß, was speziell die künstlerische Pflege der Allegorien angeht, gerade in Siena, oder besser gesagt, durch sienesische Künstler, ein Höhepunkt erreicht wurde. Wenn man solches konstatiert, so braucht man deswegen durchaus nicht Giottos allegorische Behandlung der Ordensgelübde in Assisi gering zu schätzen. Wenn man aber von dem außergewöhnlichen Genius eines Giotto absieht, wo wären die Florentiner Meister, die gerade in diesem an die Denkfähigkeit und einen philo-

sophisch geschulten Verstand höchste Anforderungen stellenden Spezialgebiet der Malerei den sienesischen gleichwertige Leistungen aufweisen könnten? Wollen wir auch nicht die von ältesten und tüchtigsten Kunstgelehrten verfochtene Behauptung, daß die Fresken im Campo Santo zu Pisa und in der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella zu Florenz direkt von Sienesen ausgeführt seien, von neuem zur Diskussion stellen, so ist doch in diesen monumentalen, allegorischen Malereien sienesischer Einfluß so unbestreitbar und in solchem die ganze Komposition beherrschenden Maße vorhanden, daß es einer ungerechten Verkennung der Bedeutung sienesischer Trecentokunst gleichkäme, würden sie nicht an dieser Stelle ausdrücklich besprochen. Der Frage, inwieweit doch wohl direkte sienesische Beteiligung an diesen Arbeiten vorlag, ist später noch näher zu treten.

Beschäftigen wir uns zunächst mit den großen allegorischen Freskogemälden in Siena selbst, und begnügen wir uns im übrigen hier mit dem kurzen Hinweis, daß auch in Miniaturen, besonders in Darstellungen der Bicchierna die Liebe der Sienesen zur Allegorie zur Geltung kommt. Wenn im folgenden Kapitel von den Bicchierna-Miniaturen in größerem Zusammenhang die Rede sein wird, möge man sich des hier Gesagten erinnern. Als erste, uns erhaltene sienesische Allegorie großen Stils darf Simone Martinis Fresko im palazzo publico gelten. Das Gemälde ist nämlich nur dann inhaltlich völlig zu verstehen, wenn man die Beziehung zu dem Raum, den es schmückt, — den großen Ratssaal — herstellt. Die Madonna thront hier als Advocata Senensium, als spezielle Schutzpatronin der Stadt. Und die Engel und Heiligen — besonders gilt das von den vorne knieenden vier Stadtpatronen — sind hier eigentlich nur als Anwälte der Anliegen Sienas gedacht, die sie vor dem Throne der Gebenedeiten vertreten. Der allegorische Charakter der Darstellung wird noch besonders in den zum Teil schon früher erwähnten, dem Gemälde beigefügten Inschriften betont. Hier mögen noch die weiteren Worte Marias Platz finden: «Sehe ich einen, der aus Eigennutz mich mißachtet und mein Land betrügt und je schlimmer er redet, desto mehr gelobt wird, der sei mit jedem der so spricht, verdammt»,[1] ferner folgende «responsio Virginis ad dicta Sanctorum»: «Meine Geliebten, beherzigt, daß ich euren demütigen und ehrbaren Bitten nach eurem Wunsche Genüge tun werde. Wenn aber die Mächtigen die Schwachen

[1] Hier wie bei folgenden Gelegenheiten schien es mir geeigneter an Stelle des Urtextes, mich der bei Dobbert bereits vorliegenden deutschen Uebersetzung anzuschließen.

belästigen, indem sie dieselben mit Schmach oder Schaden beschweren, so gelten eure Gebete nicht für diese noch für irgend einen, der mein Land betrügt». Im gleichen Sinne, wie die Komposition des Simone Martini trägt dann natürlich auch die diese nur nachahmende des Lippo Memmi im Rathause von San Gimignano allegorisches Gepräge. Die bedeutendste große allegorische Darstellung auf sienesischem Boden ist die auf einem Flächenraum von drei Wänden sich erstreckende des Ambruogio Lorenzetti. Die Segnungen einer guten Regierung und die Folgen des guten und des schlechten Staatsregiments sind in der Sala delle Nove des palazzo publico durch diesen Künstler bildnerisch verewigt.

Zwei Gestalten, die größer sind als alle übrigen dargestellten nehmen auf dem Bilde der «guten Regierung» (s. Abb. 56, Taf. XXXVII) unser Interesse sofort in Anspruch, links die «Gerechtigkeit», eine vornehme, streng blickende, jugendliche Frauengestalt, rechts: die gute Regierung, ein würdiger Greis mit Krone, Zepter und Schild. Zu Häupten der «Gerechtigkeit» schwebt die gekrönte Weisheit, die eine Wage hält, deren beide Schalen justitia mit ihren Händen faßt. Anbei steht die Inschrift: «Diligite justitiam, qui iudicatis terram!» Aus beiden Wageschalen erheben sich kleine geflügelte Figuren; die eine personifiziert die justitia distributiva, einen Mann krönend, einen anderen köpfend, die andere die justitia commutativa, zwei im Streite über Geldangelegenheiten — der eine hält eine gefüllte Kasette hin — zu ihr Zuflucht nehmenden Männern den Zwist schlichtend. Unterhalb der «Gerechtigkeit» thront mit einem Hobel alle Unebenheiten beseitigend die «Eintracht». Von dieser weiblichen Gestalt aus bewegen sich in feierlichem Zuge zahlreiche Bürger zum Throne des die «gute Regierung» versinnbildlichenden hoheitsvollen Mannes hin. Alle diese vernünftigen Untertanen fassen an ein Seil, das sie mit der von der «Weisheit» geleiteten «Gerechtigkeit» verbindet. In der Kleidung des die gute Regierung personifizierenden Greises sind die sienesischen Landesfarben, weiß und schwarz, vorherrschend. Auch die beigefügten Buchstaben, C. S. C. V. (Commune Senarum Civitas Virginis), bezeugen die spezielle Bezugnahme der Allegorie auf Siena. So zeigt in gleicher Weise der Schild des Greises das Bildnis der Madonna mit dem Kinde zwischen Engeln und die Inschrift: «salvet virgo Senam veterem, quam signat amenam». Die Wölfin mit Romulus und Remus zu Füßen der «guten Regierung» soll an die Legende erinnern, nach welcher Siena von einem Sohne des Remus gegründet wurde. Zu Häupten schweben die drei göttlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoff-

nung, und zu beiden Seiten haben die Repräsentanten von je drei anderen Platz genommen, links: Friede, Stärke, Klugheit, rechts: Hochherzigkeit, Mäßigung, Gerechtigkeit. Die Tugenden sind abgesehen von den hinzugesetzten Inschriften auch durch die beigefügten Symbole leicht erkenntlich; die sie darstellenden weiblichen Gestalten zeichnen sich durch Anmut der Erscheinung aus. Die träumerisch zurückgelehnte pax ist diesbezüglich besonders mit Recht berühmt (s. Abb. 57, Taf. XXXVI) u. Abb. 58, Taf. XXXVIII). Unterhalb der Tugenden haben eine Schar von Kriegern Aufstellung genommen, die Gefangene aller Art bewachen; denn jeder Staat bedarf militärischen Schutzes. — Von Weisheit geleitete Gerechtigkeit kann sich nur in einem Staatswesen geltend machen, in dem Eintracht alle Bürger verbindet. Daß dies der Grundgedanke der ganzen Komposition sein soll, verrät folgende Inschrift unterhalb der «Concordia»: «Wo diese heilige Tugend herrscht, führt sie die vielen Geister zur Einheit. Nachdem diese sich so gesammelt haben, machen sie das Gemeinwohl zu ihrem Herrscher. Dieser beschließt, um den Staat zu regieren, die Augen nie abzuwenden von den glänzenden Antlitzen der Tugenden, welche um ihn her erblühen. Dafür werden ihm mit Freuden Steuern, Tribut und Landbesitz dargebracht. Ohne Krieg erwächst das bürgerliche Wohl und alles was nützlich, notwendig und erfreulich ist».[1]

Im direkten Zusammenhang mit diesem Fresko malte Ambruogio an einer zweiten Wand, die Folgen der guten Regierung aus (s. Abb. 59, Taf. XXXVIII). Den Hintergrund dieses Bildes bildet reiche, Siena vergegenwärtigende Architektur. Die Gebäude, Türme, Paläste, Kirchen werden links von dem Dom überragt. Stadtleben und Landleben werden gesondert illustriert. Rechts werden reich beladene Maulesel durch die Straßen getrieben. Zum kaufen oder zum verkaufen eilen Frauen zum Markte. Wir erhalten Einblick in eine Schule und in eine Schneidewerkstatt. Vornehme der Stadt unternehmen einen Spazierritt. Jungfrauen vergnügen sich im Reigentanz. Der Segen eines ruhigen Landlebens wird durch friedlich arbeitende Bauern, pflügende und Getreide sammelnde Schnitter und Schnitterinnen idyllisch uns geschildert. Eine lustige Jagd bringt frisches Leben auf die Felder. Der Hafen von Talamone ist angebracht, um auch Sienas auf den Seeverkehr bezügliche Interessen mit in das Gemälde einzubeziehen. Die allegorische Gestalt der «Sicherheit» (Securitas) —

[1] In dem die gute Regierung umfassenden Rahmen sind passend die sieben Künste allegorisch dargestellt.

ein fliegendes Weib mit einem Galgen, an dem ein Unruhestifter baumelt — weist endlich noch einmal auf den Inhalt des Dargestellten hin. Auf einer Schriftrolle in ihrer Rechten nämlich stehen folgende Worte: «Ohne Furcht wandle jedermann frei umher, jeder arbeite und säe, so lange dieses Weib das Gemeinwesen beherrscht, denn es hat den Bösen jede Macht entzogen.»

Die schlechte Regierung mit ihren Folgen (s. Abb. 60, Taf. XXXIX) malte der Künstler als charakteristisches Gegenstück zu den Segnungen des guten Regiments. Hier thront die schlechte Regierung, die Tyrannei, von Lastern umringt. Mit bezüglichen Attributen ausgerüstet, schweben Habgier, Stolz und Eitelkeit zu Häupten dieser diabolischen, gehörnten und zähnefletschenden Gestalt, die in ihren Händen Dolch und Gift hält und einen Ziegenbock als Fußbank benutzt. Zu ihren Seiten haben «Grausamkeit», «Verrat», «Betrug» und «Wut», «Zwietracht», «Krieg», in teilweise erschreckender Verkörperung und wieder mit geeigneten Symbolen versehen, Platz genommen. Zu Füßen der «Tyrannei» liegt ohnmächtig und gefesselt die «Gerechtigkeit». In ihrer nächsten Nähe betreiben Räuber und andere Verbrecher ihr ehrloses Handwerk. Die Darstellung wird erläutert durch folgende Inschrift: «Wo die Gerechtigkeit gefesselt ist, fügt sich niemand dem Gemeinwohl, noch zieht jemand an dem rechten Seile. Daher muß die Tyrannei die Oberhand gewinnen, die, um ihrer Ruchlosigkeit zu frönen, Wollen und Tun von der schändlichen Natur der Laster abhängig macht, welche hier mit ihr verbunden sind. Sie vertreibt diejenigen, welche zum Guten geschickt sind, und ruft jeden Uebelgesinnten zu sich. Sie verteidigt stets denjenigen, welcher Gewalt übt, oder raubt, oder den Frieden haßt, woher denn auch ihr ganzes Land unbebaut daliegt». Fast gänzlich zerstört sind heute leider die, verbrecherische Taten wiedergebenden, einzelnen Episoden, die in bewußten Gegensatz gebracht sind zu dem Frieden und den Freuden des unter guter Regierung gedeihenden Stadt- und Landlebens. Wie dort die «Sicherheit» (Securitas) bildet hier der «Schrecken» (Timor) in degenerierter, weiblicher Gestalt mit entblößtem Schwerte den Abschluß der Komposition. Auf ihrer Schriftrolle liest man die Worte: «Weil in diesem Land der Eigennutz waltet, ist die Gerechtigkeit der Tyrannei unterworfen, daher schreitet auf diesem Wege niemand ohne Todesfurcht einher, da außerhalb und innerhalb der Tore geraubt wird.»

Diese monumentalen allegorischen Fresken stellen nicht nur, um völlig verstanden zu werden, Anforderungen an die Intelligenz des

Beschauers, sie zeugen auch von dem geistvollen, feingebildeten Komponisten. Der Erfinder des Inhalts dieser Darstellungen war ein philosophisch geschulter Kopf; er hat sich mit National-Oekonomie beschäftigt. Und welche Fähigkeit zu zergliedern und dem Raume angepaßt zu gestalten spricht doch aus diesen Malereien! Eine Allegorie kann, eben als solche niemals unmittelbar wirken. Für das Schwerfällige, künstlerisch-Bedenkliche, — Erscheinungen, wie sie allen allegorischen Gemälden mehr oder weniger anhaften, — kann der sie so kunstgerecht wie möglich gestaltende Maler nicht verantwortlich gemacht werden. Eine philosophische Ideen didaktisch gebende Allegorie bedeutet einen Kompromiß zwischen Kunst und Wissenschaft. Und notwendig büßen beide Arten geistiger Betätigung, so vereint, von ihrem eigentlichen Wesen ein. Nicht der Maler als solcher, nicht der Gelehrte für sich, der «gelehrte Maler», der «malende Gelehrte» verdient Bewunderung. Wollte ein geistig unbedeutender Maler die weisen Ideen eines Anderen, eines Gelehrten bildlich verkörpern, — und solche Fälle sind, zumal in Dominikanerklöstern, sicher vorgekommen, — eine so zustande gebrachte Komposition dürfte immer ein Zwitterding, eine mißlungene Schöpfung sein. Nein, Allegorieen wirkungsvoll zu schaffen, dazu gehört eine besondere vielseitige, hohe Begabung. Und eine solche besaßen die Gebrüder Lorenzetti. Man ist sich darüber einig, daß der ältere Bruder, Pietro, der geistig bedeutendere, wenn auch weniger zart empfindende war. Pietro und Ambruogio arbeiteten zu Siena in gemeinschaftlicher Werkstätte. Der jüngere Bruder stand in einem Schülerverhältnis zu dem älteren. Daß über die Allegorieen des guten und bösen Regiments im palazzo publico gelegentlich Aussprachen zwischen den beiden Brüdern stattgefunden haben, ist doch wohl anzunehmen. Manches gegebene Motiv mag der Intervention Pietros zu danken sein. Sicher aber ist, daß nicht nur die Ausführung, sondern bei weitem auch der größte Teil der Erfindung auf Ambruogio zurückgeht; sonst hätte dieser sich nicht so ausschließlich als Urheber der Komposition unter derselben bezeichnet. Wie verhält es sich nun mit den von Pietro geschaffenen Allegorieen?

Wo sind solche zu suchen? In der Galerie zu Siena befindet sich ein kleineres allegorisches Gemälde, dessen Inhalt ich am liebsten als den «Triumph des Kreuzes über die Sünde» (s. Abb. 61, Taf. XL) charakterisieren möchte. Das höchste Geheimnis des Christentums, der welterlösende Akt des Opfertodes Christi am Kreuze wird in seiner Ursache und in seinen Wirkungen hier zu deuten gesucht. Links oben sehen wir: das irdische Paradies mit Adam und Eva, das Genießen der verbotenen

Frucht, die Vertreibung der Ungehorsamen, darunter die erste Folge der Erbsünde: den Brudermord Kains. Die Mitte des Bildes nimmt der Heiland am Kreuze ein. Unterhalb des Kreuzes liegt ein Haufen Toter offenbar aller Stände und aller Zeiten. Einer derselben hält noch ein Spruchband empor; ebenso weist, links vom Kreuze, ein greiser Eremit auf ein solches hin, und ganz vorne haben zwei bejahrte Männer gleichfalls noch je eines. Dieselben enthielten zweifelsohne heute verwischte auf die Erlösung und die alles überwindende Liebe Christi bezügliche Inschriften. Sinnende Gelehrte — einer könnte Dante sein — schreiten vorne einher, als dächten sie darüber nach, wie sie dem Volke das Geheimnis der Erlösung möglichst nahe bringen könnten. Auf der rechten Seite nahen sich andächtige Pilger dem Kreuze. Weiter rechts schwingen sich Engel und Heilige, diesmal das Kreuz als Siegestrophäe vorantragend, zum Aether empor. Oben rechts thront Christus in Glorie, von Seraphim umgeben, von Maria und dem Täufer angebetet. Ganz unten vollzieht sich die Auferstehung der Toten. — Bei der geistvollen Allegorie, die mit tiefen Gedanken das Höchste behandelt, von «Pietro Lorenzetti-Schule» zu sprechen, hat keinen Sinn. Methode, Technik lassen sich auf Schüler vererben, aber nicht hohe persönliche Intelligenz, worauf es in diesem Bilde allein ankam. Außer dem geistigen Gehalt lassen aber auch, trotz des bedauernswerten Zustandes des Gemäldes, Landschaft, Architektur und perspektivische Behandlung auf Pietro Lorenzetti selbst als Komponisten schließen.[1]

Vier weitere zusammengehörige allegorische Darstellungen kleineren Stiles besitzt ebenfalls die Galerie zu Siena: den Triumph des Todes, den Triumph der Keuschheit, den Triumph der Liebe, den Triumph der guten Regierung. Schon die Idee dieses letzten «Triumphes» führt uns sofort wieder den Namen Lorenzetti auf die Lippen. Der mit Schwert und Gesetzesbuch versehenen «Gerechtigkeit» fügen sich geistige und weltliche Fürsten, Bischöfe, Ratsherrn. Auf dem Bilde, das der Liebe Triumph gibt, versendet Amor, weithin zielend, sicher treffend, seine Pfeile. Sarkastisch wird auch hier die niedere Liebe verhöhnt. Eine Frau reitet auf einem Türken und peitscht ihn durch. Bei der Schilderung des Triumphes der Keuschheit werden Blumen von Engeln der «Castitas» auf den Weg gestreut. Amor als Repräsentant der Sinnlichkeit liegt hier, wo die Keuschheit herrscht, gefesselt und hilflos am Boden. Als flüchtige Skizzen eines sich gerne in Alle-

[1] Die Allegorie stammt aus dem Kloster «Monnagnese» zu Siena und wurde 1891 von der Direktion «delle scuole per le citelle povere di S. Niccolo» in der Galerie deponiert.

gorieen genugtuenden, geist- und phantasievollen Künstlers sind diese drei Bilder von Interesse. Mit dem vierten, dem Triumph des Todes, haben sich seine Ideen am liebsten beschäftigt. Hier geht er ins Detail. Hier ist auch die Ausführung bei weitem am sorgfältigsten (s. Abb. 62, Taf. XLI). Auf einem höchst merkwürdig gebauten, mit Totenköpfen und Guirlanden verzierten Triumphwagen steht der personifizierte Tod mit fliegenden Haaren, die Sense schwingend. Außer von zwei stierartigen Bestien wird der Wagen von einer Jagdgesellschaft zu Pferde gezogen. Hinter ihm liegen als Beute des Todes Große der Erde, darunter ein Papst. Ein König sinkt soeben, vom Schlage gerührt, zusammen. In der Ferne naht sich ein großer Leichenzug einer Kapelle. Technische Feinheiten, die wohl berechnete Perspektive, wie die Luft in der Weite gleichsam immer dünner wird, der herrliche landschaftliche Hintergrund, die für Siena charakteristische, festungsähnliche Architektur, alle diese Umstände weisen, ganz abgesehen von dem offenbarten Kompositionstalent und dem geistigen Gehalt des Bildes auf einen Meister ersten Ranges hin. Die mannigfachen Beziehungen dieser Allegorieen zu Siena — erwähnt seien nur die Idee des «guten Regiments» und die Architekturbehandlung — schließen einen nicht sienesischen Autor absolut aus. Besonders die technischen Vorzüge aber deuten hier direkt auf Pietro Lorenzetti. Dürfte dieser «Triumph des Todes» vielleicht eine Vorstudie für eine das gleiche Thema behandelnde Komposition großen Stils desselben Meisters sein? Sind Beziehungen zwischen dem kleinen Bilde in Siena und dem großen Fresko in Pisa (s. Abb. 63, Taf. XLII u. Abb. 64, Taf. XLIII) vorhanden?

In beiden Darstellungen spielt eine Jagdgesellschaft, hoch zu Rosse, eine Hauptrolle. Sogar Aehnlichkeiten in Kleidung und Kopfbedeckung finden sich vor. Falken werden beidesmal mitgetragen. Der Gedanke, daß der Tod auch vor den höchsten Würdenträgern dieser Welt keine Rücksicht nimmt, wird hier wie dort besonders betont. In Pisa liegen in den offenen Särgen zwei gekrönte Skelette, in Siena sehen wir Papst und König dem Tode verfallen. Auch Landschaft und Architektur weisen Verwandtschaften auf. Vorstehende Konstatierungen sollen nun nicht als neue Versuche gelten, Crowe und Calvalcaselles Beweisführung dafür, daß Pietro Lorenzetti bewußte Fresken im Campo Santo zu Pisa allein ausgeführt habe, wieder aufzufrischen. Jedoch gilt es darzulegen, daß es vielleicht zu weit gegangen ist absolut gar keinen Zusammenhang zwischen den Fresken des Campo Santo und Pietro anzunehmen.

Nach Vasari hat von den großen allegorischen Malereien Pietro

Lorenzetti die Szenen aus dem Eremitenleben, Andrea Orcagna den Triumph des Todes und das jüngste Gericht dargestellt. Die vergleichende Stilkritik hat dann darauf erkannt, daß alle diese Fresken nur auf einen Meister zurückgehen können. Crowe und Calvalcaselle nannten dann als solchen den Lorenzetti, Dobbert den Orcagna. Thode[1] suchte später den Maler in Pisa selbst und erkennt in ihm einen Pisaner Meister, der als Zeitgenosse des Francesco Traini in der Mitte des Trecento in seiner Vaterstadt gewirkt hat. Supino[2] entdeckte nachher, daß Traini selbst der vielgesuchte Maler ist, Schubring[3] endlich macht Traini dieses Verdienst wieder streitig und möchte es gerne einem bei der Ausmalung der angiovinischen Nationalkirche in Neapel tätig gewesenen Sienesen zuerteilen. — Als man in Pisa den Entschluß faßte die Mauern des Campo Santo mit Fresken belehrenden Inhalts zu bedecken, war Giotto bereits tot. Was lag näher als den hierzu bei weitem geeignetsten, anerkanntermaßen hervorragendsten lebenden Künstler, einen Lorenzetti, zu berufen? Sollte Vasari seine Angabe völlig grundlos aus der Luft gegriffen haben? Man lese bei Crowe und Calvalcaselle nach, was alles in den Fresken für Pietros Autorschaft spricht. Aber scharfsichtig hat man später vom Stil des älteren Lorenzetti Differierendes erkannt. Folgende Vermutung drängt sich nun auf: Pietro erhielt den Auftrag und nahm ihn an. Er fing nun aber nicht direkt, sozusagen, drauf los zu malen an, sondern arbeitete zuerst sorgsam, aber mit dem Feuer der Begeisterung, daß in ihm für allegorische Kompositionen glühte, einen umfassenden Plan für einen ganzen Freskencyklus aus. Vielleicht hat Vasari insofern recht, daß er auch einige Pinselstriche an der «Thebais» noch ausführte. Dann mußte er an sich selbst erfahren, was im Entwurf von ihm vorlag: den Triumph des Todes. Sein Ableben verhinderte ihn seine Entwürfe al fresco zur Ausführung zu bringen; aber für seinen Nachfolger blieben sie Norm und Richtschnur, mögen auch einzelne Motive umgeändert, einige hinzugefügt, andere weggelassen worden sein. Unmöglich ist es nicht, daß man zu Pisa nach des Lorenzetti Tod an Orcagna, — worauf Vasaris Notizen schließen lassen — gedacht hat. Aber Orcagna wird schlecht von Florenz haben wegkommen können, noch weniger sich an Lorenzettis Entwürfe haben halten wollen; kurz, wenn nicht auch hier der Tod es war, der den Strich durch die Rechnung machte, — die Verhandlungen werden gescheitert sein. Die Er-

[1] Rep. f. Kw. Band XI.
[2] Achivio Storico del Arte, 7, 1894, p. 21 ff.
[3] «Pisa», p. 78.

innerungen an Orcagna, die Dobbert in den Fresken finden will, dürften eher eine andere Erklärung zulassen. Hat ein Pisaner Lokalkünstler — möge derselbe nun Traini sein, oder, falls stilkritische Gründe das ausschließen, ein Zeitgenosse desselben — die Nachfolge Pietros angetreten — so wird er, wie das bei Traini z. B. urkundlich feststeht, in Orcagnas Bottega gearbeitet haben. Infolge Mangels an Kräften ersten Ranges gingen die Pisaner Maler gewöhnlich zu ihrer Ausbildung kurze Zeit nach Florenz und ebenso nach Siena. Dort war in jener Zeit Orcagnas Werkstätte, hier die der Lorenzetti weitaus die berühmteste. In beiden hatte dann der Maler des Campo Santo gelernt. Insofern konnte man von florentinischen und sienesischen Einflüssen sprechen, die sich in diesen Fresken kreuzen. Uebrigens darf nicht vergessen werden, daß bereits Pietro Lorenzetti, von dem die Entwürfe stammen, viel von der florentiner Kunst angenommen hat. Bei allem dem wird heutzutage nicht mehr bestritten, daß, wie schon erwähnt wurde, das sienesische Element in den Fresken über das florentinische fast souverän herrscht. Echt sienesisch muten uns an: vor allem das episch breit Schildernde, ausführlich Erzählende der Darstellung, besonders in der Thebais, zahlreiche landschaftliche und architektonische Motive, das Gewicht, das bei der Jagdgesellschaft und jener in Sangesfreude schwelgenden auf prächtige Kleidung gelegt wird, das Motiv, das die ihren Körper verlassenden Seelen in Kindesgestalt zeigt, endlich die häufig angewandte Spruchrolle mit Inschrift zur Verdeutlichung des Dargestellten. Wie auffallend erinnert z. B. der steinalte, die Jagdgesellschaft auf sein Spruchband hinweisende Eremit an jenen links vom Kreuze in der auf die Erlösung bezüglichen, bereits besprochenen Allegorie. Sienesische Heiterkeit und Festesfreude atmet endlich jene bei Gesang, Geigen- und Harfenspiel sich ausgelassen freuende vornehme Gesellschaft ganz rechts. Daß gerade dieses Detail auf einen sienesischen Maler hinweist, der in Neapel arbeitete und dort den Glanz des angiovinischen Hofes miterlebte, ist eine feinsinnige Hypothese Schubrings.[1]

Manche köstlich nuancierte, innige Vertrautheit mit dem Verkehr solcher Kreise kennzeichnende Einzelheit drängt in der Tat zu derartiger Annahme. Mögen nun diese und ähnliche Finessen geistiges Eigentum eines solchen Künstlers sein, mag der Maler der Fresken

[1] Daß unter den Heiligen im jüngsten Gericht des Campo Santo der nicht mit Pisa, wohl aber mit dem angiovinischen Fürstenhaus in Beziehung stehende, heilige Ludwig von Toulouse sich befindet, läßt ebenfalls an einen Zusammenhang zwischen Neapel und Pisa denken.

in Siena, in Pisa oder wo auch immer geboren sein, jedenfalls sind die produzierten Gemälde sienesisch zu nennende geworden. Und daß sie das geworden sind, verdanken sie doch in aller erster Linie nicht dem Umstand, daß sie von einem unbekannten und relativ unbedeutenden Maler ausgeführt wurden, sondern dem, daß sie von dem geistvollen und hervorragenden Pietro Lorenzetti entworfen worden sind. Daß der ausführende Künstler, — mag er auch eine Zeitlang bei Orcagna gelernt, in Neapel nachhaltige Eindrücke gewonnen haben — an erster Stelle Lorenzetti-Schüler war, beweist außer vielen anderen von Crowe bereits erschöpfend gegebenen Einzelheiten besonders das Fresko der «Himmelfahrt Mariens» über dem Haupteingang des Campo Santo. Nicht nur ist die Darstellung (s. Abb. 76, Taf. XLIX) sozusagen ein getreues Abbild der von Pietro erfundenen Komposition, selbst inbezug auf das Typische und Formale ist hier die Anlehnung an den großen Meister eklatant. Der Geist des Pietro Lorenzetti schwebt unverkennbar über den Campo Santo-Fresken. Folgende sind bekanntlich — in aller Kürze hier angedeutet — die hauptsächlichsten vom Komponisten angewandten Motive: die steinalten, in Beschaulichkeit dahinlebenden Eremiten, die ohne Todesfurcht ihr frommes Tagewerk vollbringen können, die Illustration der einem alten französischen Gedicht entnommenen Idee, wie drei Tote einer Jagdgesellschaft die Vergänglichkeit alles Irdischen predigen, die Verkörperung des erschütternden Gedankens, wie Unglückliche, Krüppel und Bettler vergebens den Tod als ihren Erlöser erflehen,[1] der Kampf der Engel und Teufel um die unsterblichen Seelen, die unter Orangenbäumen ahnungslos sich vergnügende, lebenslustige, sangesfrohe Gesellschaft, nach der das Sensenweib schon zum tötlichen Schlage ausholt. — In der Umrahmung des Freskos halten in Medaillons Engel und Heilige nach echt sienesischer Manier Spruchbänder, die auf die Eitelkeit dieser Welt bezügliche Inschriften tragen. —

Es mag sein, daß der Maler in dem sich hier anschließenden

---

[1] Dieselbe ergreifende Wahrheit spricht später Michelangelo aus in einer der zahllosen Grabschriften, die er für den heißgeliebten, bildhübschen Knaben Cecchino dei Bracci verfaßte:

«Hier birgt die Sonne sich, die liebend ich beweine,
Ihr holdes Licht hat mir nur kurzes Glück gebracht.
Wer weniger reich begnadet, freut sich längerer Dauer.
Denn träge naht und spät der Tod dem Elend.»

Frey: «die Dichtungen des Michelangelo B.» (CXXIII, 30.) Berlin 1897. — Thode: «Michelangelo und das Ende der Renaissance in Italien», Band II, p. 435. (Grote, Berlin 1903.)

«jüngsten Gericht» sich am weitesten von dem vielleicht diesmal nur in großen Zügen vorliegenden Entwurfe Lorenzettis entfernt hat, und sich, wie leicht erklärlich, diesmal mehr an Orcagna, bei dem er ja auch gelernt hatte, erinnerte; sicher ist, daß Beziehungen zu Siena hier gleichfalls unleugbar sind. Braucht uns an dieser Stelle diese monumentale Arbeit nicht weiter zu beschäftigen, da sie nicht als Allegorie im eigentlichen Sinne zu betrachten ist, so möchte vielleicht eher noch ein kurzes Wort über das früheste der Freskogemälde, über die «Thebais» hier am Platze sein. Wir werden zwar auch diesmal nur ausführlich über Leben und Legende der h. Einsiedler Antonius, Paulus und Onofrio, der Maria Aegyptiaca und Marina unterrichtet; aber diese Eremitenszenen hatten von alters her den Zweck in didaktischer Weise den Beschauer zu unterhalten, symbolisch zu lehren.[1]

Die sienesische Atmosphäre, die auf dem ganzen Fresko lagert, springt, überzeugend, sofort in die Augen. Dieses ausführliche, breite Neben- und Nacheinandererzählen aller dieser schier zahllosen Episoden, diese «gemalte Epik», ist für Siena so charakteristisch wie nur möglich. Das für die damalige Zeit ungewöhnliche Interesse an landschaftlicher Gestaltung, das aus diesem Fresko spricht, zeugt bestimmend für einen von Pietro Lorenzetti vorliegenden ausführlichen Entwurf gerade dieser Anachoreten-Legende.

Wenn nicht als geistiger Urheber, so doch sicher als Verbreiter und hauptsächlichster Auftraggeber für künstlerische allegorische Darstellungen darf der Dominikanerorden gelten. Dieser Orden, dem damals die gelehrte theologische Verteidigung der Kirche, der Dogmen und der Disziplin an erster Stelle oblag, machte auch die Wände der Kirchen und Klöster, der Klostergänge und Friedhöfe seinen apologetischen Zwecken dienstbar.[2]

Weit mehr als der volkstümlichere Franziskanerorden ordnete jener der Prediger-Mönche gerade die Allegorien seinen lehrhaften Intentionen unter. Keine kirchliche Lehrmeinung, keine philosophische Idee schien ihnen so abstrakt, daß sie dieselbe nicht zur Verwertung für Allegorien vorgeschlagen hätten. Sie ersannen dann auch selbst

[1] Man vergleiche z. B. die Tafel des Emanuel Tzanfurnari im christlichen Museum des Vatikans. — Abb. D. Agincourt Tafel 82; Woltmann, Gesch. d. Mal. I, 231. — Thode, «Franz von Assisi», p. 512. Siehe über die Entwickelung der allegorischen Darstellung im gleichen Buche, p. 479 ff.

[2] cf. Hettner: «Zur Charakteristik der Dominikaner-Kunst im 14. Jahrhundert» in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, XIII, (1885) und Marchese: «Memorie dei piu insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani», Florenz 1878.

wohl irgend eine komplizierte, schwerverständliche Form für ihre meist auf Thomas von Aquin und Aristoteles zurückgehenden Hypothesen und teilten diese dann einem Künstler zur weiteren Verarbeitung mit. So mögen auch zwischen dem berühmten Fastenprediger und Kanzelredner, dem gelehrten Dominikanerpater Domenico Cavalca, der 1342 zu Pisa starb, und Pietro Lorenzetti, kurz nach Erteilung des Auftrags, doch noch längere Zeit vor der Ausführung, Konferenzen über die Campo Santo-Fresken stattgefunden haben.[1]

Manches Motiv mag Frucht einer derartigen Unterredung sein; Tatsache ist, daß jenes für den Triumph des Todes benutzte französische Poem, in welchem drei Tote zu drei Lebendigen mahnend reden, durch fra Domenico Cavalca seine erste italienische Uebersetzung erhielt.[2]

Das Verdienst Lorenzettis wird durch die festgestellte Beziehung zu Calvalca keineswegs geschmälert, denn nur um einige, lange vor der Ausführung gegebene, ganz allgemeine Winke von seiten des Dominikaners kann es sich gehandelt haben. Die einheitliche Redaktion des Ganzen, die uns zwar den Gelehrten aber doch an erster Stelle den ersinnenden und brillant komponierenden Maler erkennen läßt, dann das Fehlen alles dessen, was uns gerade in der landläufigen Dominikaner-Allegorie zu rein — theologisch — gelehrt und darum unkünstlerisch dünkt, bewahren uns vor dem Irrtum in Cavalca und nicht in Lorenzetti den eigentlichen Erfinder zu vermuten.

Daß die toskanische Dominikaner-Ordensprovinz auch für allegorische Darstellungen in nicht in Siena gelegenen Klöstern Sienesen berief, kann nicht verwundern. Bedenkt man, daß gerade die Dominikaner die Allegorien für ihre Zwecke brauchten, daß gerade die sienesischen Künstler hierfür weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus, einen hervorragenden Ruf besaßen, so erscheint ein häufiges Zusammenarbeiten beider doch sehr erklärlich. Und wir haben keinen Grund erstaunt zu sein, wenn uns in der den Predigermönchen von «Santa Maria Novella» gehörigen «spanischen Kapelle» zu Florenz die allegorischen Fresken so auffallend an Siena erinnern.

Im Gegensatz zu den Arbeiten im Campo Santo zu Pisa ist aber diesmal die Dominikaner-Redaktion ganz unverkennbar. Der Maler

[1] Daß Lorenzetti mit Cavalca persönlich verhandelte, soll sogar urkundlich feststehen.

[2] Als hauptsächlichste, religionswissenschaftliche Werke, die Pater Calvalca zum Verfasser haben, seien bei dieser Gelegenheit genannt: «Lo specchio di Croze» (Venedig, 1543), «Pungilingua e trattato di pazienza», ebenda, 1563 und vor allem die «Vite scelte de Santi Padri», die noch bis in die neueste Zeit frische Auflagen erlebten, die letzte bei Sonzogno, Mailand, 1879.

ist hier nur der unfreie Darsteller ihm aufoctroyierter Ideen. Die «von den Dominikanern siegreich unterstützte streitende und die triumphierende Kirche» sowie der «Triumph des h. Thomas von Aquin» sind den beiden Allegorien zugrunde gelegt. Theologen mögen Anspielungen auf Stellen aus Schriften des Aquinaten hier in Fülle finden. Uns genügt es die hauptsächlichsten Motive kurz anzudeuten. Man bemerke in der einen Allegorie: den Dom von Florenz, davor thronend Papst und Kaiser mit ihrem Anhang, Gelehrte, Künstler, Greise, Frauen. Sie alle schauen befriedigt drein; ruhig kann bürgerliches Leben, Kunst und Wissenschaft gedeihen. Die Dominikaner sorgen für alles, belehren Un- und Irrgläubige, führen das Volk zum Himmel. Schwarz und weiß gestreifte Hunde stürzen sich im Vordergrunde vernichtend auf wilde Tiere. So vertilgen im Kampfe die Dominikaner siegreich die Ketzer. Man beachte die Anspielung auf den Namen (Domini canes) und die schwarz und weiß vereinigende Ordenstracht der Predigermönche. Die zu überwindende Versuchung ist gleichfalls charakterisiert. Fein gekleidetes Volk vergnügt sich bei Musik und Tanz; naschhaftes verzehrt verbotene Früchte. Von Sankt Petrus empfangen, von zwei Engeln mit Blumenkränzen gekrönt, ziehen die Seligen scharenweise durch die Paradiesespforte in den Himmel ein, wo die triumphierende Kirche Gott lobt. Die zweite Allegorie an der gegenüber liegenden Westwand dient der Verherrlichung des größten Gelehrten des Dominikanerordens, des Verfassers der «Summa philosophiae» Thomas von Aquin.[1]

In Glorie thront der Heilige, von Engeln und Seligen umgeben. Zu seinen Füßen kauern, vom Blitze seines Geistes getroffen, besiegt die Irrlehrer, unter ihnen Arius, Averrhoes, Sabellius. Unterhalb sitzen in Chorstühlen 28 Repräsentanten von Kunst und Wissenschaft, welche die Kirche mit Stolz zu den Ihrigen zählt. Was mutet uns nun bei diesen allegorischen Fresken im besonderen sienesisch an?

Am stärksten werden wir an Siena erinnert in jenem Teil der die streitende Kirche charakterisierenden Allegorie, der die zu bekämpfenden Versuchungen symbolisiert (s. Abb. 65, Taf. XXXIX). Der Reigentanz der prächtig gekleideten, sorgsam frisierten jungen Mädchen, der «Chic» der Gewandungen, das vom Künstler offenbarte Interesse an denselben — jedes Mädchen prangt wieder in einem anderen Kostüm — die überaus zahlreiche Verwendung von Kindern und Putten, wie

[1] Es handelt sich um ein bei den Dominikanern sehr beliebtes Thema. Man erinnere sich z. B. nur an die spätere Behandlung desselben durch Filippino Lippi in der Cappella Caraffa der Dominikanerkirche, Santa Maria Sopra Minerva zu Rom.

die auf die Bäume hinaufgekletterten Knaben, von Zweigen fast verdeckt, possierlich auf der Baumkrone sitzen, alle diese Motive weisen gebieterisch auf Siena hin. Man vergleiche jenen Baum, von welchem ein Knabe zwei Jünglingen Früchte herunterreicht, während ein anderer im Begriff ist den Baumstamm zu erklettern mit der gleichartigen Darstellung in Duccios «Palmsonntag». Die unter Obstbäumen sitzende, stolze Gesellschaft erinnert, — wenn sie auch weniger fein ausgearbeitet ist, — lebhaft an jene im Campo Santo zu Pisa und verrät hier wie dort sienesische Empfindung. Wer einen Zusammenhang zwischen Pisa und den in Neapel beschäftigten Sienesen erkennt, dürfte auch hier einen solchen anzunehmen geneigt sein. Echt sienesisch wirkt der Eindruck, den diese Szene macht. Das irdische, eitele Treiben wird uns — den Intentionen des gelehrten Dominikaners zum Trotz — hier nicht verächtlich und verwerflich geschildert; die echt sienesische Freude an Lust und Heiterkeit herrscht vor; harmlos, begehrenswert erscheinen uns diese Vergnügungen. Wir werden nicht abgeschreckt; im Gegenteil: wir empfinden Lust mitzutun. — Daß gerade in Siena hochverehrte Heilige dem Throne des Herrn (s. Abb. 66, Taf. XLIV) so nahe stehen, muß auch auffallen. Typus, besonders Haartracht, zurückgekämmte Frisur der anbetenden Engel schließen sich sehr eng an sienesische Muster an. Landschaftliche und architektonische Motive zeigen wie in den Pisaner Fresken den Zusammenhang mit Siena. — Kein geringerer als Simone Martini soll nach alter Tradition die Malereien in der spanischen Kapelle ausgeführt haben. Ugurgieri in seinen «Pompe Sanesi» (Pisa, 1649), ja Kugler in seinem «Handbuch der Kunstgeschichte» (Stuttgart, 1861) finden diese Angabe noch glaubwürdig. Heute bezweifelt wohl niemand mehr, daß kein Pinselstrich hier von Simone herrührt. Daß die auftraggebenden Dominikaner nach Giottos Tod behufs Ausführung der Fresken sich nach Siena gewandt haben mögen, ist aus früher erörterten Gründen sehr wahrscheinlich. Auch Simone Martinis Name mag im Laufe der Beratungen gefallen sein. Als sicher gilt jetzt, daß, als die Fresken begonnen wurden, dieser Künstler schon tot war. Simone hätte schwerlich einen Auftrag angenommen, der ihm, wie hier, für Entwicklung künstlerischer Individualität so wenig Raum gelassen hätte. Ferner ist die angewandte Technik eine von der bei ihm üblichen verschiedene. Man hat dann später andere Künstlernamen in Zusammenhang mit den Fresken gebracht; so Daddi, Gaddi, Andrea da Firenze. Diese Giotto-Schüler haben alle auch in Pisa und Siena geweilt und gelernt. Gerade hierauf könnte sich noch am ehesten die Vermutung für einen

Anteil derselben an den Fresken der spanischen Kapelle gründen. Nicht «Giotto-Schüler» sondern «Schüler der Sienesen» — mögen sie auch vorher lange in Giottos Werkstätte gearbeitet haben und von Geburt aus Florentiner sein — führten diese Allegorien aus. Das zeigt sich, wie gesagt, besonders in dem die Versuchungen gebenden Detail, wo der Maler noch am ehesten Gelegenheit hatte von der Dominikaner-Redaktion unabhängige Nuancen darzustellen. Die enge Beziehung zwischen Siena und den allegorischen Fresken der spanischen Kapelle liegt wiederum ganz unleugbar vor. Daß die Sienesen, weit über ihre Heimatsgrenzen hinaus, für Allegorien einen hervorragenden Ruf besaßen, wird hier aufs neue bekräftigt. Innerhalb der sienesischen Kunst nimmt gerade die Pflege der Allegorie eine Vorzugsstellung ein.[1]

Und wer einmal Lust empfände eine internationale Geschichte der bildnerischen Allegorien überhaupt zu schreiben, hätte des sienesischen Volkes an allererster Stelle zu gedenken.

---

[1] In dem Sinne preist schon Pératé (Gazette des Beaux-Arts, 1893, 2 A. p. 92, «Duccio») die Sienesen: «Il me semble, qu'une école, à qui l'on doit en dehors de compositions charmantes et fortes de Duccio et de Simone Martini des Allégories politiques, religieuses et morales, comme les fresques d'Ambruogio Lorenzetti au Palais de Sienne, les immenses décorations du Campo Santo à Pise et de la Chapelle des Espagnols à Florence, c'est a dire tout ce que l'art du moyen-age, en metant à part Giotto, a réalisé de plus admirable, de plus définitiv, une telle école n'a pas été stérile». —

VI.

UMFANG UND GRENZEN DER SIENESISCHEN MALEREI.

Engel und Heilige. — Das alte Testament. — Historie und Mythe. — Porträt und Genre. — Perspektive, Landschaft und Architektur. — Der Akt. — Gewandmotive. — Technik und Farbe. —

Haben wir im vorhergehenden über die sienesischen Maler und die von ihnen hauptsächlich behandelten Stoffarten — das Leben Jesu und Mariae, sowie die Allegorien — in Kürze Rechenschaft abzulegen versucht, so drängen sich dem Liebhaber sienesischer Malerei noch eine Anzahl weiterer Fragen auf, deren Beantwortung im folgenden versucht werden möge.

Eine der interessantesten Fragen ist die: wie gestaltete sich die Entwicklung der in der sienesischen Kunst eine so große Rolle spielenden Engelschar? — Das Feminile, die breiten Flügel, die lange Gewandung, selbst die zurückgekämmte, ein volles Gesicht und eine freie, hohe Stirne schaffende Haarfrisur sind Motive, die von der byzantinischen Kunst in die altsienesische einfach übertragen wurden. Durch Guido wurde dann das so vorhandene, starre Engelsidol innerlich belebt und in formaler Beziehung, in Körper- und Gliederhaltung frei und graziös bewegt. Aber erst durch Duccio fand diese aus leblosen, unförmigen Anfängen zu sensibelster, anmutigster Kreatur umgebildete Engels-Verkörperung ihre künstlerische Vollendung.[1] Bei den Engeln zu Seiten der Madonna Ruccellai schillert zum ersten Male — durch die Bewegung des Niederknieens verstärkt — anmutige Körperform durch das duftige Gewand; und Verehrung, ja Sehnsucht

[1] Pératé äußert sich schon über Duccios Engel: »L'ange de Duccio n'est pas une création originale, c'est l'achèvement parfait de l'ange des mosaiques byzantines.«

blicken lebendig aus den geschlitzten Augen. Die Engel auf des Meisters Dombild zu Siena bedeuten im Vergleich hiermit noch eine höchste Steigerung. Holdseligste Anmut und traumverlorene Schwärmerei, so meisterlich gepaart in diesen Profilbildungen von äußerster Feinheit, wirken hier wahrhaft überirdisch. Nur noch e i n e n Künstler haben die Sienesen aufzuweisen, von dem man, seiner ganzen Individualität nach, noch Vollkommeneres, als es Duccio bereits bot, in der Engelsgestaltung erwarten durfte: Simone Martini. Dieser lyrische Dichter unter Sienas Malern muß, in einer Vision gleichsam, das Modell für seine Himmelsgeister in jenen dem menschlichen Auge unerreichbaren höchsten Sphären gesehen haben. So wissen uns, selbst trotz der harten Freskotechnik, auf Simones Wandgemälde im palazzo publico, die Anmut und süße Innnigkeit der Engel hinzureißen und zu bezaubern. Ohne Widerspruch zu finden, hat man es wagen dürfen, jene beiden knieenden Engel, die der Madonna mit dem Ausdruck wärmster Verehrung, ja glühender Begeisterung ihre Blumen darreichen, den glänzendsten Schöpfungen eines Lionardo, eines Raffael an die Seite zu stellen. Auch an Ambruogio Lorenzettis Engelstypen ergreift uns der durch die weiche Modellierung erreichte Ausdruck rührender Milde. Das allzuvolle Breitwangige in Ambruogios Engelsköpfen wirkt namentlich auf das durch Martinis vornehme Linienschönheit verwöhnte Auge fast unerfreulich. Simone Martini und Ambruogio Lorenzetti liebten es an Stelle der durch das Haar geflochtenen, — noch bei Duccio üblichen — Binde mit einem Kranze von Rosen oder anderen Blumen das Haupt zu schmücken, um so die Poesie der Engeldarstellung um eine sinnige Nuance zu vermehren. Ambruogios Bruder, Pietro, gibt seinen Engeln, dem ganzen Charakter seiner hierin von Florenz beeinflußten Kunst entsprechend und im strickten Gegensatz zur sienesischen Tradition, einen herben, männlichen Zug. Für die Art Pietros ist der aus seiner Werkstätte stammende Erzengel Michael zwischen Antonius Abbas und Johannes dem Täufer (s. Abb. 67, Taf. XLIV) sehr charakteristisch. Die Engelgestalten des Lippo Memmi sind vielfach von jenen des älteren Lorenzetti abhängig. Im übrigen herrscht in der sienesischen Kunst für die Wiedergabe der Engel das von Duccio und Simone Martini zu hoher Vollendung gebrachte Ideal. Allerdings bleiben alle die Nachahmungen hinter den Wirkungen der Originale dieser beiden Künstler weit zurück. Schließlich gelangen auch hier in bezug auf die Engelbildung, wie bei den Heiligengestalten und in anderen Hinsichten, florentinische und sienesische Motive zu nicht immer glücklicher Verbindung.

Anmut und Träumerei, Glückseligkeit und Festesfreude, Blumenpracht und hellleuchtender Farbenglanz, Jubel vieltöniger Musik und graziöser Reigentanz, alle die Nuancen vereinten sich oft in denjenigen malerischen Kompositionen zartbesaiteter, dichterisch beanlagter Sienesen, in welchen paradiesisches Engelsglück zu schildern war, zu wunderbarer melodisch zusammenklingender Harmonie (s. Abb. 68 u. 69, Taf. XLV). Trotzdem einem späteren Kapitel eine Pointe vorweggenommen wird, sei hier schon konstatiert: Die Lieblichkeit der florentiner Putten, die Musik der venezianischen Engel, die Holdseligkeit der umbrischen Himmelsgeister, die Wurzeln zu allem dem entsprossen in der sienesischen Kunst des Trecento.

Der von Duccio für sein Madonnenideal geschaffene Typus bleibt im großen und ganzen auch für die Engel und weiblichen Heiligen in der sienesischen Kunst Modell. So erfreuen dann auch die in der Blütezeit sienesischer Malerei entstandenen Heiligen weiblichen Geschlechts fast durchgängig durch hohe Anmut und häufig durch seelenvollen Ausdruck. Ganz anders wirken die männlichen Heiligen. Besonders in den meist von vollem Barte umrandeten Gesichtsbildungen seiner ältlichen Bischofs- und Apostelgestalten, konnte sich Duccio an Muster aus altchristlicher Zeit anschließen. Was aber in der sienesischen Kunstschöpfung für weibliche Typen vorteilhaft wirkte, sollte ihr für die männlichen zum Schaden gereichen. Das weiche, volle Sanfte, wie es sienesischer Körperbildung eigentümlich erscheint und den weiblichen Gesichtszügen erhöhte Anmut verleiht, gibt der männlichen Physiognomie etwas Unmännliches, Weibisches, Mattes, für schärfere Charakteristik Unzugängliches (s. auch Abb. 70, Taf. XLVI). Die männlichen Heiligen gelangen dem Sienesen, der die weiblichen am wenigsten weiblich schuf, Pietro Lorenzetti, entschieden am besten. —

Nicht alle Heiligen wurden, wie erklärlich, in Siena gleichmäßig verehrt. Und so hatten auch die Künstler eine bestimmte Auswahl zu treffen. Die vier Stadtpatrone Ansanus und Savinus, Crescentius und Viktor brachten Duccio auf dem Dombild, Simone Martini auf seinem großen Fresko im Ratssaale des palazzo publico an. Diese Heiligen waren auch sonst von den Künstlern bevorzugt.[1] Die beiden Heiligen, Ansanus und Viktor, finden wir sogar ein zweites Mal im selben Saal von der Hand des Sodoma, wovon hier auch der selige Bernardus Tolomei herrührt.[2]

---

[1] Man erinnere sich z. B. an Ambruogio Lorenzettis Bild (Abb. 13, Taf. X).

[2] Der Sienese Bernardo Tolomei war Gründer des großen Klosters Monte Oliveto Maggiore bei Asciano. In diesem Kloster, sowie in San Michele zu Chiusure bei Asciano, finden sich eine stattliche Anzahl sich mit diesem Seligen beschäftigender

In dem Dombild des Duccio, den Fresken der Martini und Memmi sind dann noch folgende Heilige durch Unterschrift oder beigegebene Symbole zu erkennen: die Apostelfürsten Petrus und Paulus, die beiden Johannes, die Bischöfe Augustinus und Nikolaus, ferner die h. Märtyrerinnen Agatha, Agnes, Katharina, Ursula, sowie Maria Magdalena. Gerade die hier dargestellten Heiligen sind dann auch diejenigen, die wir im Sienesischen, auf Altarbildern, besonders auf jenen mit der Santa Conversazione, in Gesellschaft der Madonna immer wieder finden. Wie oft sieht man z. B. dort die Büßerin mit dem Salbgefäß, die nirgendwo sonst in dem Maße auf Altarwerken verherrlicht wurde. Die im Jahre 307 für ihr Glaubensbekenntnis geräderte, fürstliche Märtyrerin Katharina, die auch Ambruogio Lorenzetti gerne wiedergab (s. Abb. 13, Taf. X), erhielt wohl durch Simone Martini auf dem Pisaner Altarwerk ihren vollkommensten Ausdruck. Der anmutvolle, von warmer Empfindung beseelte Kopf ladet zum Vergleich mit Raffaels h. Katharina ein.[1]

Auf dem gleichen Tafelwerk fesselt uns die Gestalt des Täufers, dessen durch Askese abgemagerter Körper, wirres Haar, verworrener Bart und unheimlicher Blick hier wie bei den anderen sehr häufigen sienesischen Darstellungen des Vorläufers Christi sich eng an byzantinische Vorbilder anlehnen. Als Pendant zu diesem Johannes wird oft, meist in greisenhafter Gestalt, der Evangelist gleichen Namens auf demselben Bilde angebracht (s. Abb. 12, Taf. X). Acht oder zehn Apostel in halber Gestalt und kleiner Form finden vielfach als oberste Reihe, zur Krönung gleichsam, auf größeren Altarwerken — so schon bei Duccio — Platz. Im übrigen spielt bei den Sienesen außer Petrus und Paulus nur noch Jakobus der Aeltere von den Aposteln gelegentlich eine große Rolle. Als die Bettelorden begonnen hatten, rege Wirksamkeit im Sienesischen zu entfalten, erschienen dann auch Bildnisse von deren Stiftern auf dem Plan. Häufiger als die des Dominikus (s. Abb. 9, Taf. IV) waren die des Franziskus, wie ja ebenfalls die Franziskanerklöster in der sienesischen Provinz die Dominikanerkonvente an Zahl weit überragen. Einen eigentlichen Franziskanermaler, das heißt: einen Meister, für den das Malen Franziskus oder seinen

---

neuerer Gemälde. Außer diesen kamen gelegentlich für die Künstler noch andere, eigentlich nur im Bereich von Siena populäre Heilige in Betracht, so Eugenius und Galganus. Das ehemalige Benediktinerkloster »Abbazia di San Eugenio« liegt zwei, das alte Cistercienserkloster »San Galgano« vierzehn Kilometer von Siena entfernt.

[1] Ein Altarwerk mit vier Szenen aus dem Leben der h. Katharina, — 1. ihr Bildnis, 2. Glaubensverteidigung, 3. Martyrium auf dem Rade, 4. Enthauptung — befindet sich in San Agostino zu Asciano und dürfte von Matteo di Giovanni stammen.

Orden betreffender Bilder die oder doch wenigsten eine hauptsächliche Schaffensbetätigung war — wie man denn z. B. Giotto von Florenz, später den Spanier Murillo einen solchen nennen könnte — hat Siena nicht aufzuweisen. Immerhin hatte, wie Ghiberti versichert, kein geringerer als Ambruogio Lorenzetti die ganzen Mauern des Klosterhofes von «San Francesco» zu Siena mit Franziskanerbildern geschmückt. Von diesen Fresken, an deren Ausführung wohl zum Teil Schülerhände beteiligt waren, sind nur noch zwei Ueberreste erhalten, die auf die asiatische Franziskanermission anspielen. In dem ersten Bilde erbittet ein Mönch von dem von Kardinälen und Thronassistenten umgebenen Papste die Erlaubnis mit seinen Gefährten nach Asien zu ziehen. In dem zweiten Gemälde findet das Martyrium der Franziskanerbrüder vor den Augen des Sultans, seiner Krieger und einer Anzahl Personen in orientalischer Tracht statt.[1]

Des elf Darstellungen umfassenden Freskencyklus aus dem Leben des h. Martinus, in der Martinskapelle von «San Francesco» zu Assisi, von der Hand des Simone Martini, sei an dieser Stelle gedacht. Dargestellt sind folgende Begebenheiten: «Der Heilige auf einem Schimmel teilt seinen Mantel mit einem Bettler.» — «Christus mit diesem Mantel bekleidet, erscheint ihm.» — «Sankt Martin verachtet die Geschenke Kaiser Julians.» — «Entkleidung seines kriegerischen Berufes.» — «Totenerweckung.» — «St. Ambrosius sieht in einer Vision St. Martins Leichenbegängnis.» — «Verehrung durch den Kaiser Valentinian.» — «Engel schmücken die nackten Arme des die Messe feiernden Heiligen mit Edelsteinen, und eine feurige Kugel schwebt über seinem Haupte.» — «Sein Tod.» — «Exequien und

---

[1] Ein das Leben des h. Franz behandelnder Freskencyklus aus der Schule des Poccetti (17. Jahrhundert) in «San Francesco» zu San Gimignano sei wegen seiner zum Teil ungewöhnlichen ikonographischen Motive hier kurz erwähnt. Dargestellt sind: «Geburt des Heiligen», «Seine Berufung», «Der Knabe Franz im Gebet», «Er stellt dem h. Dominikus seine Gefährten vor», «Ein Engel gibt ihm Rosen», «Uebeltäter überfallen ihn», «Versuchung durch einen Dämon in Gestalt eines Weibes», «Franz wirft sich in einen Dornbusch, um sich von Versuchungen zu befreien», «Wunderbare Entstehung eines Klosters», «Der Heilige empfängt die Stigmata», «Sein Tod». Einige ganz merkwürdige Franziskusszenen neuerer sienesischer Künstler in der «Pieve di San Francesco all Alberino» bei Siena seien auch noch genannt: von Deifebo Burbarini (17. Jahrhundert): «Sankt Franz gibt einem Bettler, der ihm in der Umgebung von Siena begegnet, seinen Mantel», «Er empfängt von einem Jüngling Tauben, die er fliegen läßt», ferner «Begleitet von einem Genossen mit dem Bettelsack, begegnet er drei alten Frauen», endlich von Annibale Mazzuoli (18. Jahrhundert) «Sankt Franz im Dispute mit einem Dominikaner» und «Tod des Heiligen». In der gleichen Kirche ist noch ein «Tod des h. Franz» des Peruginers Domenico (16. Jahrhundert) und ein Relief des Heiligen des Urbano da Cortona (15. Jahrhundert) von Interesse.

Aufnahme in den Himmel.» — «St. Martin reicht dem knieenden Stifter der Kapelle, Kardinal Gentile da Montefiore, die Hand.»[1]

Die damals erst kürzlich kanonisierten, französischen Heiligen, König Ludwig und Bischof Ludwig von Toulouse, wurden, infolge der Familienbeziehungen des neapolitanischen Königshauses zum französischen Hofe von den in Neapel arbeitenden sienesischen Künstlern, Simone Martini und den Malern der «Donna Regina» gern dargestellt. In einer Seitenkapelle von «San Lorenzo Maggiore» zu Neapel befindet sich Simones Bild, das die Krönung des Königs Robert von Neapel durch seinen Bruder, den Bischof Ludwig von Toulouse, zeigt. Auch in der Martinskapelle von «San Francesco» zu Assisi malte derselbe Meister den König und den Bischof Ludwig. In einer Halbfigur des nördlichen Querschiffs dieser Kirche stellte er den König ein zweites Mal dar. Ebenso fand der König unter den Heiligen auf dem monumentalen Fresko des Lippo Memmi im Ratssaal zu San Gimignano Platz.[2] — Verwunderlicher als die Popularität dieser französischen Heiligen mag es dünken, daß die Verehrung einer deutschen Heiligen im Sienesischen verbreitet war, der Landgräfin Elisabeth von Thüringen. Daß die im Jahre 1235 kanonisierte, fürstliche Dulderin sienesischem Empfinden besonders sympathisch war, ist schließlich begreiflich. Die Fürstenkrone, vor allem das durch die Legende vom «Rosenwunder» gegebene Blumenmotiv mögen rein äußerlich zur relativ häufigen Darstellung der Landgräfin mitgeholfen haben. Besonders Ambruogio Lorenzetti (s. Abb. 12 u. 13, Taf. X) und Simone Martini (z. B. in zwei Wiedergaben in «San Francesco» zu Assisi, in der Martinskapelle, und im nördlichen Querschiff) liebten diese Heilige sehr.[3]

---

[1] Diese Fresken sind bereits von Crowe, Dobbert, zuletzt von Thode: «Franz von Assisi», p. 277, gewürdigt worden. Der künstlerisch interessanteste Freskencyklus aus dem Leben eines Heiligen in der sienesischen Provinz ist wohl der aus dem Leben des hl. Augustinus in San Agostino, zu San Gimignano, der aber von einem Florentiner, Benozzo Gozzoli, herrührt, wie auch die trefflichen Fresken aus dem Leben der Sangimignaneser Lokalheiligen, Fina, in der Kollegiatkirche daselbst von dem Florentiner Ghirlandajo stammen.

[2] Daß König und Bischof auf dem «jüngsten Gericht» in Neapel und dem in Pisa angebracht sind, wurde früher schon erwähnt. Nicht weniger als drei sienesische Bilder mit dem h. Bischof Ludwig aus dem 17. Jahrhundert besitzt das Kapuzinerkloster in Montepulciano. Sodoma verherrlichte den Heiligen im Oratorio di S. Bernardino zu Siena, Benvenuto di Giovanni König Ludwig auf einem Tryptichon in der Galerie daselbst.

[3] Die sienesischen Maler der «Donna Regina» zu Neapel führten die h. Elisabeth nicht nur unter den Heiligen des «jüngsten Gerichts» auf; ein fünf Szenen umfassender, heute fast gänzlich zerstörter Cyklus beschäftigte sich außerdem ausschließlich mit ihr. In San Francesco zu Asciano und im Kapuzinerkloster zu Montepulciano befinden sich neuere, ausdrücklich bestellte Darstellungen

Im Chore der Kirche «San Agostino» zu Siena, wo die Gebeine des Seligen ruhen, hat man Gelegenheit ein schönes Werk Simone Martinis, den seligen Agostino Novello aus dem Augustinerorden nebst vier kleinen Szenen aus seinem Leben (s. Abb. 71, Taf. XLVII) zu bewundern. Der Selige lauscht der Inspiration, die ihm durch einen kleinen Seraph zuteil wird. Der Moment des Aufhorchens, der gespannten Aufmerksamkeit, ist den empfindungsvollen, lebenswarmen Gesichtszügen meisterhaft aufgeprägt. Der Selige muß ein großer Kinderfreund gewesen sein, denn drei der vier beigefügten Episoden erzählen von der durch seine Vermittlung erlangten Rettung von Kindern. Ein von einem tollen Hunde angegriffenes, ein von einem Balkon gestürztes und ein im eigenen Hause verunglücktes verdanken seiner Fürsprache ihre wunderbare Heilung. Das vierte Mal kommt ein mit seinem Rosse in den Abgrund gestürzter Reiter durch Agostino Novellos Hilfe mit dem Leben davon. — Als die beiden berühmten, sienesischen Heiligen: die Dominikanerin Katharina und der Franziskaner Bernardin kanonisiert wurden (1461 resp. 1451), waren die großen Meister schon lange dahin, und die Epigonen hatten den zahlreich einlaufenden Aufträgen nach Bildern mit denselben gerecht zu werden.[1]

* * *

dieser Heiligen aus dem 17. u. 18. Jahrhundert. Der Inhalt der Neapolitaner Fresken und diese gebuchten Bestellungeu beweisen kräftig, wie sinnlos es war, für die Elisabethendarstellungen eine andere Heilige zu suchen, da ein Zusammenhang zwischen Siena und der deutschen Heiligen nicht denkbar wäre.

[1] Als relativ bedeutendste Darstellungen des h. Bernardin seien die des Sodoma im «Oratorio di S. Bernardino» und die des Sano di Pietro im Ratssaal zu Siena genannt. Inbezug auf die künstlerische Verherrlichung der h. Katharina sei nur an die oft gewürdigten Fresken des Sodoma in der Katharinenkapelle zu San Domenico, an Francesco Vannis Fresko daselbst, an Andrea Vannis Altarbild in der Capella delle Volte, sowie an die zahlreichen Malereien aus der Legende der Heiligen von neueren (Fungai, Salimbeni, Vanni, del Pacchia etc.) und neuesten Künstlern in dem zu Oratorien umgebauten Wohnhause der h. Katharina in der Via Benincasa, erinnert. Von Sodoma ist noch ein weiteres schönes Bild der Heiligen in der Galerie. Daselbst befindet sich auch auf einem Gemälde von Guidoccio Cozarelli das später noch oft angewandte Motiv, wie Sancta Katharina mit dem Heiland ihr Herz austauscht. Am populärsten wurde jedoch die h. Katharina durch eines Nichtsienesen Bild, des Sassoferrato «Madonna del Rosario», in Santa Sabina zu Rom, wo sie vom Jesuskind einen Rosenkranz erhält, während der h. Dominikus der thronenden Madonna einen solchen darreicht. Die Kopie oder freie Umarbeitung (cf. das Gnadenbild: «Madonna von Pompei») dieses Bildes findet man heute noch in sehr vielen, vielleicht den meisten katholischen Kirchen aller Länder. Ueber plastische Darstellungen der Heiligen Bernardin und Katharina von Siena vergleiche Schubring: «Urbano da Cortona» (Heitz, Straßburg) p. 33 u. 48.

Wie nirgendswo so stehen auch heute bei den Sienesen die relativ wenigen Darstellungen aus dem alten Testament in gar keinem Verhältnis zu der reichen Auslese, die das Leben Jesu, Mariae und der Heiligen für die reproduzierenden Künste bot. Nichtsdestoweniger hatten sienesische Wiedergaben aus dem alten Testament einen mächtigeren Einfluß auf die italienische Kunst als man weithin annehmen mag. Keine geringeren Meister als Michelangelo und Raffael, die höchsten Koryphäen, die künstlerisches Schaffen in Italien gezeigt hat, stehen hier — was ihre alttestamentlichen Darstellungen anbetrifft, — mit Sienesen, in wenn auch noch so leisem Kontakt. Michelangelos Schöpfungsszenen an der Decke der sixtinischen Kapelle weisen Beziehungen zu des bedeutendsten sienesischen Plastikers, Jacopo della Quercia, Genesisgeschichten am Hauptportal von San Petronio in Bologna auf.[1]

Es ist sicherlich nicht nur reiner Zufall, daß sich unter den Gesellen Raffaels, die ihm beim Ausmalen der Loggien im Vatikan mit der sogenannten «Bibel» behülflich waren, auch ein Sangimignaneser Künstler, Vincenzio da San Gimignano, von dem Vasari ausdrücklich berichtet, befindet. An der linken Wand des Längsschiffes der Kollegiatkirche von San Gimignano, gegenüber Barnas Fresken aus dem Leben Jesu, hat Bartolo di Fredi 24 Szenen aus dem alten Testamente gemalt. In so großem Maßstab hatten so zahlreiche Vorgänge aus dem alten Testament bisher noch nicht künstlerischen Ausdruck gefunden. Ein Raffael brauchte von einem Bartolo di Fredi gewiß nichts zu lernen. Aber von zahlreichen in San Gimignano zur Anwendung gekommenen Motiven wird der Maler Vincenzio dem Umbrier berichtet haben, und etliche Nuancen wurden verwertet. Schon aus diesem Grunde dürfte eine Aufzählung der im übrigen künstlerisch nicht hervorragenden Fresken Bartolos di Fredi interessieren. Folgende Vorgänge sind dargestellt: «Erschaffung der Welt.» — «Gott schafft Adam.» — «Gott setzt Adam in den Paradiesesgarten.» — «Gott schafft Eva aus der Seite des eingeschlafenen Mannes.» — «Verbot vom Apfel zu essen.» — «Vertreibung aus dem Paradies.» — «Kain mordet Abel.» — «Noah führt die Tiere in die Arche.» — «Noahs Dankopfer.» — «Noahs Trunkenheit.» — «Abraham und Lot verlassen das Gebiet der Caldäer.» — «Abraham trennt sich von Lot im Gebiet von Cananäa.» — «Josephs Traum.» — «Joseph wird von seinen Brüdern in eine Zisterne versenkt.» — «Joseph läßt in Aegypten seine Brüder fest-

[1] cf. Springer: «Raffael und Michelangelo» (Seemann, Leipzig, 1895) I, p. 164.

nehmen.» — «Joseph wird von seinen Brüdern erkannt.» — «Moses verwandelt den Stab in eine Schlange.» — «Der Durchgang durch das rote Meer.» — «Moses empfängt von Gott im brennenden Dornbusch die Gesetzestafeln auf dem Berge Sinai.» — «Satan erhält von Gott die Erlaubnis Job zu versuchen.»[1] — «Satan vernichtet Jobs Leute und Vieh.» — «Satan zerstört Jobs Haus und Hof.» — «Job dankt Gott für die über ihn verhängten, harten Prüfungen.» — «Job wird von seinen Freunden getröstet.»

Die Prophetengestalten, als auf das Mysterium von Golgatha hinweisende Vorläufer Christi, sind im übrigen die hauptsächlichsten Repräsentanten des alten Testaments innerhalb der sienesischen Kunst. Häufig schmückt ihr Bildnis al fresco Pfeiler oder Gewölbekappen der Gotteshäuser. In Bezug auf die Ausführung gilt dann in der Regel das über ältliche Heilige Gesagte. In Siena sehr beliebt und gerade von dort aus weite Verbreitung erlangend war die Gepflogenheit Prophetengestalten mit Spruchbändern in halber Figur für die Umrahmung monumentaler Fresken zu verwenden und in Medaillons einzufügen. Allerdings behaupten hier die Propheten nicht allein das Feld; sie wechseln gelegentlich ab mit allegorischen Gestalten, beliebigen Personifikationen, am meisten später mit den Sibyllen.[2]

In konsequenter Weise führte die alttestamentliche Darstellung zur mythologischen und profanhistorischen. Bald wechseln in bunter Reihenfolge diese verschiedenen, aber oft schwer zu trennenden Stoffgebiete untereinander ab. Die Mosaikdarstellungen des Fußbodens im Dome zu Siena legen hierfür beredt Zeugnis ab. Wurde auch ein Teil derselben erst im Cinquecento ausgeführt, so gehen doch die

---

[1] Von dieser Komposition könnte Danieles da Volterra Fresko an der Südwand des Campo Santo zu Pisa sehr gut einen Einfluß erfahren haben.

[2] Solche Rahmen umgeben Ambruogio Lorenzettis Fresken im palazzo publico zu Siena. Die Meister des Campo Santo zu Pisa und der spanischen Kapelle in Florenz übernehmen sie dann. Fra Angelico da Fiesole umgibt nachher seine große Kreuzigung im Refektorium zu San Marco mit derartiger Umrahmung. Gibt man die einrahmenden Propheten und Sibyllen als sienesische Kompositionseigentümlichkeit zu, so ist wieder eine Beziehung zwischen Siena und den Deckenfresken in der sixtinischen Kapelle in Rom damit festgestellt. Michelangelo ist sicher nicht, als er am Altare der Piccolomini im Dome zu Siena plastische Arbeiten ausführte, an den Mosaiksibyllen im Fußboden der Kathedrale interesselos vorübergegangen. — Eine Vermittlerrolle spielte auch Pinturicchio. Die Sibyllen dieses Meisters im Appartemento Borgia und in Santa Maria del popolo zu Rom weisen, wie stilkritische Vergleiche ergeben, starken sienesischen Einfluß auf. Pinturicchio verdankt einen guten Teil seiner Ausbildung Siena. Dieses Meisters, der ja auch im Vatikan viel beschäftigt war, Art und Weise, besonders seine Sibyllen in «Santa Maria del popolo» waren dem Michelangelo zweifelsohne sehr wohl bekannt.

Entwürfe fast ausnahmslos auf frühere Zeit zurück. Und die Wiedergabe gerade des künstlerisch Bedeutendsten im Trecento steht urkundlich fest. Auf das alte Testament nehmen Bezug die Darstellungen: David mit der Schleuder und Goliat, König David der Psalmist, Judas Makkabäus, Josuah und der König der Amoriten, Samson, Moses, Judith tötet Holofernes, Jephtas Opfer, die Geschichte Absaloms, aus späterer Zeit: Adam und Eva, Abraham will Isaak opfern, Moses auf dem Berge Sinai, u. a. Einen großen Teil des Fußbodens nehmen die Sibyllen ein, die wohl nirgendswo sonst in so großen Verhältnissen so zahlreich wie hier beisammen sind. Die delphische, cumäische, cumanische, erytrãische, persische, albuneische, samische, phrygische, hellespontinische und lybische Sibylle sind angebracht.[1] Als auf die Profangeschichte ältester Zeit hinweisend wären die Porträts von Eurypides, Seneka, Epiktetus und Aristoteles, Hermes Trismegistus, Sokrates und Krates zu nennen, mit jener der neuen Zeit stehen die «Krönung Kaiser Sigismunds» und die «Einweihung des Doms von Siena durch Alexander III.» im Zusammenhang.[2]

Die in den Jahren 1440—1443 von Domenico di Bartolo d'Asciano, einem Schüler des Taddeo di Bartolo in dem «Pellegrinaio», dem großen Vorraume des Hospitals von Siena, «Santa Maria della Scala» ausgeführten Fresken werden von älteren Schriftstellern die überhaupt ersten historischen Bilder genannt. Dargestellt sind auf Gründung, Geschichte und Verdienste dieser wohltätigen Stiftung bezugnehmende Szenen.[3]

[1] Bei allen Sibyllen ist der sie zitierende Schriftsteller erwähnt und eine Prophetie angegeben; z. B. Cumaea, quam Piso nominat mit Inschrift «Et mortem fatum finiet trium dierum sommo suscepto tunc a mortibus regressus in lucem veniet primum resurrectionis initium ostendens» — Delphica, de qua Chrysippus lib. de divinat: «Ipsum tuum cognosce Deum, qui Dei filius est» — Cumana, cuius meminit Virgilius, eclog. 4 — Lybica, cuius meminit Eurypides, — und so fort.

[2] Außer allem diesem finden sich unter den Mosaiken noch: die Wappen der mit Siena verbündeten Städte, Rad mit dem kaiserlichen Adler, Parabeln: von Mote und Beam, vom Pharisäer und Zöllner, Allegorien: Fortunas Rad, Mäßigung, Klugheit, Frömmigkeit, Gerechtigkeit, Glück, Segen des Almosengebens, die sieben Alter des Menschen. Neutestamentliches: Ermordung der unschuldigen Kindlein, Vertreibung des Herodes, Szenen aus dem täglichen Leben: Geburt eines Kindes, Taufszene, zwei Blinde, etc. — Die Ausführung der Mosaikdarstellungen ist natürlich nicht überall die gleiche: Die Umrisse der ältesten sind mit schwarzem Stuck in den weißen Marmor ausgegossen. Später verwandte man grauen, dann bunten Marmor. Auch die Technik wurde fortlaufend raffinierter. — Cf. R. H. Hubbart Cust. M. A. «The Pavement of the masters of Siena» London, Belle, 1901, ferner: Carocci: «Decorazioni ornamentali nel Pavimento del Duomo di Siena (L'arte Italiana, Juni 1895).

[3] «Governo degli Infermi», «L'elemosina d'una possessione», «Corticella», «Maritare delle fanciulle dello spitale», «L'Indulgenza del papa al luogo», «L'accrescimento suo».

Gehört es zum eigentlichen Wesen des Historienbildes, daß nicht nur das inhaltliche Moment wahrhaft historisch sei, sondern, daß auch dramatische Bewegung darin stattfinde,[1] so dürfte das Verdienst des Domenico di Bartolo um die «Erfindung» oder besser gesagt, um die «Wiederauffindung» der rein historischen Malerei unbestreitbar sein.[2] Wie schon in der altgriechischen Kunst tatsächliche Geschehnisse und traditionelle Phantasievorstellungen oft unlösbar untereinander verwoben waren, so ist auch in der sienesischen Kunst zwischen Historie und Mythe oft schwer die scharfe Grenzlinie zu ziehen. Die Allegorieen haben ferner bei den Sienesen häufig einen historischen Charakter. In diesem Sinne haben z. B. die monumentalen Fresken des Ambruogio Lorenzetti im Stadthause zu Siena zweifelsohne zugleich ein zeitgeschichtliches Gepräge. Und nun ist interessanterweise hinwiederum zu konstatieren: Auch was allegorische und mythische Darstellungen mit ganz oder wenigstens teilweise historischen Charakter angeht, haben sienesische Künstler zeitlich die Priorität. Zur Illustrierung alles dessen sind nun vor allem die Bicchierne, jene künstlerisch hochinteressante Sammlung von bemalten Deckeln der alten Finanzregister im Archiv zu Siena[3] von höchstem Werte. Neben Szenen aus dem alten und dem neuen Testament sowie der Heiligenlegende stellen solche profangeschichtlichen, mythischen und allegorischen Inhalts ein großes Kontingent. Unter den Darstellungen allegorisch-historischen Charakters finden wir nicht weniger als dreimal die Schilderung des Segens der guten Regierung im Sinne des großen Wandgemäldes im palazzo publico, einmal mit der Jahreszahl 1344 und dem Stadtwappen, — wie die Wölfin Romulus und Remus nährt, — versehen, von der Hand des Ambruogio Lorenzetti selbst. Die beiden anderen Wiedergaben des «Buon Governo» wovon die eine als Motto die Inschrift zeigt: «Liberta, chi ben ministra, regna» stammen von Schülern dieses Meisters. Weiterhin sind noch die Themen behandelt: «Krönung des Kaisers Sigismund», «Krönung des Papstes Nikolaus V.», «Krönung Pius II.», «Pius II. überreicht seinem Neffen dem späteren Pius III. den Kardinalshut», «Hochzeit der Lukretia Malvolti», «Die

---

[1] Cf. Popp, «Malerästhetik» (Heitz, Straßburg, 1902) über Historienmalerei p. 216 ff.

[2] Als dann im beginnenden Cinquecento Pinturicchio in der Libreria des Doms zu Siena einen das Leben Pius II. betreffenden historischen Cyklus schuf, brauchte er nur an diesen der sienesischen Provinz angehörigen Historienmaler anzuknüpfen.

[3] Einige Exemplare sind nach Berlin gekommen.

Eroberung von Colle und Val d'Elsa», «Feierlicher Zug Karls VIII. zum Dom», «Schlacht am Lepanto», «Kriegsscharen dringen durch die Porta Camollia in Siena ein», «Feldzug der Sienesen gegen den Herzog von Calabrien», «Einführung des gregorianischen Kalenders» und andere. Nicht weniger zahlreich als die rein historischen sind die rein allegorischen Darstellungen, Allegorien auf Krieg und Frieden, auf die Pest, auf die Weisheit; vielfach haben sie religiösen Sinn: «Die Madonna schützt Siena zur Zeit des Erdbebens», «Sie empfiehlt die Stadt Gott (mit der Inschrift, Haec est civitas mea)», «Sie empfiehlt ihrem göttlichen Sohne Bürger von Siena», «Maria rettet Schiffbrüchige», «Sie führt das sienesische Staatsschiff in den sichern Hafen», «Camerlengo und Esecutori bitten die heilige Jungfrau nach Siena zu kommen». Alttestamentlichen Charakters ist die Opferung Isaaks. Mehrere Bilder behandeln wieder Stoffe aus dem neuen Testament und aus dem Marienleben. Von auf Bücherdeckeln gemalten Heiligen seien «Hieronymus in der Wüste», (mit der Jahreszahl 1435 versehen), Niccolo von Bari, Papst Gregorius I. und Georg, der Schlangentöter, genannt. Sehr häufig sind später die auf das Leben der h. Katharina bezüglichen Miniaturen. Ihre Stigmatisation, wie sie das Herz Jesu erhält, wie sie dem in Avignon residierenden Papst die Rückkehr nach Rom nahe legt, ihre mystische Vermählung mit dem Christkind sind dargestellt.[1]

In diesem Zusammenhang seien noch zwei religionsgeschichtlich mythische Bilder großen Stils erwähnt: in der Domopera zu Siena; wie Kaiser Heraklius in Prozession, demütig sich selbst entäußernd, das von den Persern eroberte Kreuz Christi in ein Kloster bringt (s. Abb. 72, Taf. XLVI) und außer dieser guten, dem Pietro Lorenzetti zugeschriebenen Arbeit, eine noch herrlichere, spätere des Baltassare Peruzzi in der Bruderschaftskirche von Fontegiusta: Die Sibylle weissagt dem Kaiser Augustus die Ankunft Jesu Christi (s. Abb. 73, Taf. XLVIII).

Für zwei weitere Stoffgebiete sind ebenfalls gerade die Bicchierna-Miniaturen von höchster Wichtigkeit: für Porträt und Genre. Die Bicchierna oder das Ufficio degli quattro proveditori del Commune bildete gleichsam die Finanz-Administration von Siena; hier-

---

[1] Es sei bei dieser Gelegenheit auf das Prachtwerk aufmerksam gemacht: Le Tavolette Dipinte della Bicchierna e della Cappella nell' Archivio di Stato di Siena, Paoli, Siena 1891, ferner auf die Publikation von Ellon: «Tavolette depinte della Bicchierna di Siena, che si conservano nel Museo di Berlino», Siena, 1895. (Extr. dall. Bull. Senese di storia Patria, anno 2.)

mit verbunden war die «Gabella», welcher Behörde die Zollverwaltung, die Kontrolle der Douane oblag. Die Deckel der Finanzbücher nun waren, bevor sie mit den eben besprochenen Malereien religiösen und profanen Inhalts geschmückt wurden, außer durch die Wappen Sienas, verbündeter Städte und einflußreicher sienesischer Familien, durch die Bildnisse jener Männer geziert, die den Posten des Vorsitzenden dieser Finanzkommission in der betreffenden Zeit gerade inne hatten. Da es sich hierbei hauptsächlich um die frühesten Bicchiernen handelt, die zum Teil sogar schon im Duocento bemalt wurden, so ergibt sich wiederum die interessante Tatsache, daß die Porträtmalerei in Siena schon erblühte, als in den andern Provinzen ihre Stunde noch nicht gekommen war. Allerdings muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß ursprünglich, zumal in der ersten Zeit, als die Mönche des Ordens der Servi di Maria das städtische Finanzamt versahen, noch nicht das Porträt des geistlichen Camerlengo festgehalten wurde, sondern einfach eine typische Mönchsgestalt in der Servitentracht seinen Platz einnahm. Zumal wenn auf dem Bilde der h. Galganus die Pflichten des Zahlmeisters erfüllt, wird man schwerlich auf Porträtähnlichkeit Wert gelegt haben. Sicherlich aber wurde, als das Amt in weltliche Hände kam, auf eine solche in steigendem Maße Rücksicht genommen. Aber nicht nur zum Porträtbilde gab die Bicchiernenmalerei so den ersten Anstoß sondern nicht minder zur Pflege des Genrehaften. Schon die Art, wie der Camerlingo und seine Genossen meistens gegeben sind: an einem Tische sitzend und Geld zählend, berechtigt völlig hier von Genremalerei zu sprechen. Gelegentlich wird noch das Genremäßige durch eine spezielle Nuance stärker betont, so in jenem Bilde, wo der Camerlingo einen Amtsgefährten, in erregter Weise mit den Händen demonstrierend, auf einen vorgekommenen Irrtum, vielleicht auf ein Manko in der Kasse, aufmerksam macht.

Früher bot sich schon Gelegenheit darauf hinzuweisen, wie in Darstellungen großen Stils genrehafte Motive verwertet wurden, wie z. B. selbst in Kreuzigungsszenen durch Einführung naiv spielender Kinder ein heiteres, freundliches Element der herrschenden, tragischen Stimmung beigesellt worden ist, wie besonders in den monumentalen Allegorieen eine ganze Anzahl genrehaft zu nennender Züge die Verdeutlichung des Dargestellten erleichtern halfen. Wie die Abendmahlswiedergaben sittenbildlich aufgefaßt wurden, wie bei jener Poccettis Hund und Katze nicht vergessen sind, mag ebenfalls in diesem Zusammenhang noch einmal wiederholt sein. In Italien gewann die

Genremalerei zu keiner Zeit eine solche Bedeutung wie in Spanien und den Niederlanden. Und nur in der Tätigkeit des Giorgione und des Caravaggio spielt gerade das Genre die bedeutendste Rolle. Nicht ungern jedoch fügte man, gleichsam unversehens, Genremäßiges anderen Stoffgebieten hinzu. Dies betreffend sei nur der Name Benozzo Gozzoli genannt und an des Meisters Fresken im Palazzo Riccardi zu Florenz und im Campo Santo zu Pisa erinnert. Konnte die Genremalerei, selbst wenn sie sich auf ihr ureigenstes Gebiet beschränkt und nicht den Zug der hl. drei Könige und Szenen aus dem alten Testamente illustriert hätte, größere Triumphe feiern? Auf sienesischen Einfluß aber gründet sich bei diesem florentiner Künstler das Genremalen zweifelsohne. Für wieviel künstlerische Tätigkeit lag Erfindung und erster Anstoß nicht bei den Sienesen? Wie tragisch, daß die Dekadence hier so früh anbrechen mußte! So ernteten andere, was die Sienesen gleichsam gesäet hatten. Das gilt von dem Genremalen, von der Porträtmalerei.

Unsterblichen Ruhm als Porträtmaler verliehen dem Simone Martini Petrarcas Gesänge. Der Dichter fand Simones Porträt seiner Laura so bezaubernd schön, daß er es hätte umarmen und küssen, dem Maler aber für seine unnachahmliche Leistung auf den Knieen hätte danken mögen. Wie den Holländer der Anblick Sentas, so muß Petrarca Simones Laura-Bild erschüttert und begeistert haben:

»Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir,
Wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh ich's hier.«

Die Porträtmalerei Simone Martinis war im höchsten Maße idealistisch. Sein Pinsel hielt nur das Edelste und Beste der zu porträtierenden Personen fest; er verklärte das Modell gewissermaßen, versah es mit Reizen, die ihm wohl in Wirklichkeit niemals zu eigen waren. So erkannte man in dem Bilde wohl häufig eher den Maler, seine lyrisch-träumerische Eigenart, als die Persönlichkeit, deren Konterfei gegeben wurde.[1]

Von weiblichen Porträtköpfen des Künstlers ist uns keiner erhalten. Und doch hätten wohl gerade diese unsere uneingeschränkte Bewunderung erregt; denn bei Männern fesselt uns gar nicht so sehr

[1] So wurde Simone Martini, wie vielleicht kaum ein zweiter der später von Winkelmann aufgestellten Regel gerecht: »Auch das Porträt müsse Idielles, Gemeinsames ausdrücken, alles Individuelle müsse dem klassischen Kanon der Type weichen, und zwar mehr als jener Lessings, nach der sich der Porträtmaler auch an ein Ideal zu halten habe, über das aber die Aehnlichkeit herrschen müsse«. — cf. Popp, »Malerästhetik« (Heitz, Straßburg, 1902) über Porträtmalerei, p. 229.

zarte Anmut und Träumerei. Wir suchen vielmehr den Ausdruck männlicher Kraft und zielbewußter Energie. Und solchen zu betonen lag der lyrischen Natur Martinis weniger. Berühmt ist des Meisters monumentales Reiterbildnis des Siegers von Montemassi und Sassoforte, des sienesischen Feldherrn Guidoriccio Fogliani de Ricci in der sala del gran consiglio (s. Abb. 74, Taf. XLVIII). Man erfreut sich gewiß an dem stattlichen Schimmel, an der prächtigen Kleidung von Reiter und Roß, dem eleganten Ausschreiten des edlen Tieres, dem sicheren Sitzen des Feldherrn im Sattel,[1] aber Güte und Weichherzigkeit sprechen aus dem vollen Gesichte, den treuen Augen, nicht männlicher Mut und kriegerische Tüchtigkeit. Porträtfiguren sollen wohl auch die Gestalten des Königs Robert von Neapel und seines Bruders, des Bischofs Ludwig von Toulouse auf dem Bilde der Krönung des ersteren durch den letzteren in San Lorenzo Maggiore zu Neapel sein. Hier sowohl als auch bei dem Bilde des Erzbischofs Humbert d'Ormont von Neapel (1308—1320), im Empfangssaal des erzbischöflichen Palastes daselbst, sind weiche volle Form und träumerischer Ausdruck für Simone charakteristisch. Also nicht nur Sienesen, bei welchen vielleicht Rasseneigentümlichkeit und Volksschlag eine solche elegische Auffassung der Männlichkeit gerechtfertigt hätten, sondern auch Fremde verewigte Simone auf solche Art, weil er eben nicht «aus seiner eigenen Haut herausfahren» konnte. Bei männlichen Personen geistlichen Standes wirken ja eine gewisse Weichheit der Modellierung und Milde des Ausdrucks ganz passend. Und so gilt der gewisse, porträtähnliche Züge sicher verratende, asketische Strenge gegen sich selbst, Sanftmut und Liebe gegen andere aufweisende Kopf des seligen Agostino Novello mit dem schwärmerisch sinnenden, lauschenden Ausdruck auf dem früher erwähnten Bilde (s. Abb. 71, Taf. XLVII) mit Recht als ein Meisterstück.[2]

* * *

---

[1] Als Donatello und Verrocchio ihre plastischen Reiterbildnisse des Gatamelata und Colleoni in Padua und Venedig schufen, war ihnen Simones Komposition schwerlich unbekannt.

[2] In der niederländischen und deutschen, vielfach auch in der florentinischen Kunst waren die Stifterbildnisse auf Altargemälden Anlaß zur Entwickelung der Porträtkunst. In der sienesischen Malerei spielt diese Sitte kaum eine Rolle. Doch sei der knieende Stifter Messer Nello auf dem großen Fresko des Lippo Memmi im palazzo publico zu San Gimignano bei dieser Gelegenheit noch einmal genannt. Man denke auch an Barnas Madonna mit zwei Stiftern in der Servitenkirche zu Siena (s. Abb. 17, Taf. XII). — Zu solcher Bedeutung wie in Florenz im Quattrocento, als fast die meisten Gestalten in Kompositionen Ghirlandajos, Botticellis, Gozzolis Porträts von Zeitgenossen waren, ist die Porträtkunst in Siena niemals gestiegen.

Das Zeitalter der großen kunsttechnischen Erfindungen und Fortschritte war für Italien das Qattrocento. Es war die Zeit, als Florenz an der Spitze der italienischen Kunstbewegung stand, als Siena nur noch von der Erinnerung an die Blüte vergangener Tage lebte. Alle die Errungenschaften eines Masaccio, eines Piero dei Franceschi, eines Paolo Uccello, was Leon Battista Alberti in Mantua, Francesco Squarzione in Padua lehrte, was gar Lionardo da Vinci in seinem «trattato della pittura» aussprach, all das kam für Sienas künstlerische Glanzperiode zu spät. Nur die Epigonen nahmen hier noch, mehr oder minder geistlos imitierend, auf, was die genialen Meister des Trecento noch nicht hatten verwerten können. Alle die feinen Wirkungen einer kunstgerechten Verteilung und Ausfüllung des Darzustellenden innerhalb des Raums, einer richtig berechneten Perspektive, die dem Gemalten den größeren Schein der Wirklichkeit verleiht, waren der sienesischen Trecento-Kunst, alles in allem, durchgängig nicht mehr erschlossen als der florentinischen. Das Dargestellte wirkt auf das Auge des Beschauers flächenhaft. Dem ausübenden Künstler lag gar nicht daran, daß das, was er malte, möglichst körperhaft und Naturwahrheit vortrügend wirken sollte, ihm genügte die glaubwürdige Wiedergabe seiner von ihm künstlerisch auszusprechenden Idee. Und daher kommen auch die sienesischen Trecentisten — mit der Ausnahme vielleicht des Pietro Lorenzetti — über das von Giottos Genie in maltechnischer Hinsicht Geschaffene nicht hinaus. In der Art, wie zu dem, was erzählt wird, landschaftliche oder architektonische Motive den Hintergrund bilden, ist sogar eine gewisse Uebereinstimmung zwischen Giotto und Duccio unverkennbar. Ob Entlehnung voneinander stattfand oder beide nach gleichen Mustern arbeiteten, bleibe unentschieden. — Die übergroße Zahl und das allzu nahe Zusammenstehen der Gebäulichkeiten geben der sienesischen Hintergrunds-Architektur-Malerei ihren Charakter. Bei Duccios «Palmsonntag», Ambruogio Lorenzettis allegorischen Fresken, Taddeos di Bartolo «Begräbnis Mariens» z. B. findet man diese Eigentümlichkeiten sprechend illustriert (s. Abb. 59, Taf. XXXVIII, Abb. 24, Taf. XVII, u. Abb. 40, Taf. XXVI). Daß die architektonischen Motive sienesischen Bauten entlehnt und dementsprechend vorzugsweise gotischen Stiles sind, nimmt nicht Wunder. Die sehr zahlreich gemalten Türme stimmen ebenfalls mit einer speziell sienesischen Baugepflogenheit überein. In den Hintergrunds-Landschaften der älteren Sienesen fallen auf: die peinliche Genauigkeit, mit der jeder Baum, jeder Strauch einzeln gegeben ist, die Differenzieruug der verschiedenen Arten und die botanische

Treue, mit der jedes Spezie scharakterisiert ist. (Cf. z. B. Barnas Oelbergbild, Abb. 43, Taf. XXVII.)[1]

Nur bei Pietro Lorenzetti und in einem Falle bei Simone Martini ist das Hineinbeziehen der Natur in das Stimmungsmäßige der Darstellung erkenntlich. Das erwähnte, monumentale Reiterbildnis Simones (s. Abb. 74, Taf. XLVIII) steht in einem von Pallisaden eingeschlossenen, durch zwei Hügel mit Festungen begrenzten Tal, das so entschieden zu dem kriegerischen Ton, auf den das Ganze gestimmt ist, einen integrierenden Bestandteil abgibt.[2] Hat so Simone Martini einer zufälligen Regung seines für die Erhabenheit der Natur empfänglichen Herzens folgend, diese in seiner Komposition eine bisher unbekannte Rolle einmal spielen lassen, so erhob Pietro Lorenzetti mit Vorbedacht und infolge planmäßiger Berechnung die landschaftliche Umgebung aus ihrer früheren untergeordneten, konventionellen Stellung zu neuer, hoher Bedeutung. Wenn Pietro in seiner besprochenen Allegorie, die den Sieg des Kreuzes, den Triumph der Erlösung über die Sünde darstellt (s. Abb. 61, Taf. XL), den Kruzifixus mitten in weitragender, unendlich ausgedehnter Landschaft gibt, so ist zielbewußt eine zum Thema gehörige Naturstimmung erreicht, von der ein Giotto noch keine Ahnung hatte. So steht auch in den Fresken im Campo Santo zu Pisa, dem «Eremitenleben» und dem «Triumph des Todes» das Rauhe, Steile, Felsige der Landschaft in bewußtem, psychologischem Zusammenhang zu der dargestellten, herben Mönchs-Askese und düsteren Todesstimmung. Dazu kommt noch auf dem ein gleiches Thema behandelnden, kleinen Bilde in der Akademie zu Siena (s. Abb. 62, Taf. XLI) eine Kenntnis der Linear- wie der Luftperspektive, die geradezu verblüfft. Fast möchte man glauben: «Nein, soweit konnte es der ältere Lorenzetti bei aller eminenter Begabung noch nicht gebracht haben, die Arbeit kann noch nicht von ihm sein», aber die für ihn typische Behandlung der Personen und der Landschaft, das hügelige, felsige Terrain, die Baumbildung, die Kapellen- und Klosterarchitektur, sowie bei früherer Gelegenheit bereits berührte Gesichtspunkte weisen doch fast zwingend auf ihn hin. Jedenfalls steht die Bedeutung Pietro Lorenzettis für die Entwicklung der Kunst außer Frage. Man darf keine Geschichte der Landschaft,

---

[1] Hier dürfte wieder bei Benozzo Gozzoli, der dieselbe Art der Naturschilderung liebt, sienesischer Einfluß zu konstatieren sein.

[2] Daß in diesem Bilde die Umgebung mehr als bloße Staffage bedeutet, betont schon Dobbert «Kunst und Künstler», p. 24.

der malerischen Perspektive schreiben ohne diesen hervorragenden Mann in Ehren zu erwähnen.

Ein Stoffgebiet, das der florentinischen Quattrocento-Kunst weite Ausbildung verdankt, haben die sienesischen Meister so gut wie unberührt gelassen: die Darstellung des menschlichen Körpers, die Aktmalerei. Wenig fand sich ja nur in der Trecento-Kunst Gelegenheit die menschliche Körperform unverhüllt zur Darstellung zu bringen, wo dies aber wie bei dem Kruzifixus geboten war, da fällt das geringe Interesse auf, das die Sienesen der Behandlung des Aktes entgegenbrachten. Wie relativ Minderwertiges Giotto und seine Schüler in dieser Beziehung auch leisteten, dieses Wenige wurde von den gleichzeitigen Sienesen kaum erreicht und sicherlich nicht überboten. Duccios Körperformen Christi und der beiden Schächer in der «Kreuzigungs-Szene» und der «Kreuzabnahme» des Dombildes begnügen sich mit einer Andeutung der Gliedmaßen, die auf jeden Anspruch auf Naturwahrheit verzichtet. Demgegenüber bringen auch die Kruzifixi der nächstfolgenden Meister kaum einen Fortschritt. Wenn Barna in seinem Kreuzigungsfresko zu San Gimignano die Verzweiflung des ungerechten Schächers durch Muskelzerrungen im Körper zum Ausdruck bringt, so nimmt man gerne wahr, daß dieser Maler mit anatomischen Studien sich etwas beschäftigt hat, von der Wirklichkeit ist aber auch Barna noch entfernt. Daß bei der Wiedergabe des Jesukindes nicht etwa in Exaktheit der kleinen Körperformen der Reiz liegt, daß im allgemeinen bei den gemalten Füßen und natürlich viel häufiger noch bei den nach byzantinischem Vorbild langfingerigen Händen keine richtige detaillierte Gliederung zu erkennen ist, nimmt nach allem dem nicht mehr Wunder.[1]

Blieb so das Aktstudium den großen sienesischen Meistern fast fremd, so schenkten sie ihre Aufmerksamkeit in um so höherem Maße, der Umhüllung des menschlichen Körpers, der Gewandung. Eine Unmasse von Motiven stand ihnen hier zur Verfügung, und man kann getrost die Behauptung wagen, daß an Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der gemalten Kleidermuster die sienesische Kunst von der keines anderen Volksstammes jemals übertroffen wurde.[2] Die künstlerische Betätigung steht hier wieder mit einer Eigenart des Volks-

[1] Wenn später Francesco di Giorgio Martini und Sodoma auch im Aktmalen Befriedigendes leisten, so haben sie in auswärtiger Schule gelernt, und rührt ihre diesbezügliche Fertigkeit in keiner Weise von sienesischen Vorgängern her.

[2] Die Venetianer und die Flamländer kamen ihnen hierin zu Zeiten wohl am nächsten.

charakters in Beziehung. Schon früher bot sich wiederholt Gelegenheit auf die Liebe der Sienesen zu heiteren Festlichkeiten, zu Glanz und Prunk aufmerksam zu machen und deren Einwirkung auf die Kunstgestaltung zu konstatieren. So steht auch ein großer Teil persönlicher Eitelkeit, Lust am Luxus, Geschmack für Kleiderpracht bei den Sienesen kulturgeschichtlich fest. Hierfür durfte man schon Dante als Zeugen aufführen:

> «..... or fu giammai
> Gente si vana come la sanese
> Certa non la francesca si d'assai».
>
> (Inferno, 29, 121.)

Also kein Volk, nicht einmal das der Franzosen, ist so eitel wie das sienesische, konstatiert der Autor der Divina Commedia. Den Wiederschein dieser Freude am Putz finden wir in den Gemälden. Die Pracht wie die Mannigfaltigkeit der Gewandung ist so durchgängig Eigenart der sienesischen Kunstschule, daß verzichtet werden darf einzelne Namen besonders hervorzuheben. Selbst in monumentalen Fresken mit scheinbar zahllosen Personen hält es oft schwer auch nur zwei ganz gleichartige Gewandungen zu entdecken. Gelegentlich wurde das früher schon betont. (Sassettas: «Mariae Geburt», Fresken in der spanischen Kapelle zu Florenz.) Mehr oder weniger bietet aber fast jedes sienesische Bild hierfür Bestätigung. Duccios, Lorenzettis, Simones Gestalten (besonders auch Ambruogios «Tugenden» im palazzo publico) später die Taddeos di Bartolo, Bartolos di Fredi, Sassettas und der anderen Maler bis zum Ende der Kunstschule, sie alle hatten «erstklassige Schneider». Im Schnitt der Gewandung, im Faltenwurf, im Verhältnis des Ueberhangs zum Untergewand, in der Färbung, in der Verwendung gleichsam eingestickter, ornamentaler Linien, Schnörkel, Sterne, Blumen, welche Fülle von Nuancen, welch unerschöpflicher Reichtum an Motiven! Sinn für Ornamentierung, für Schmuck und Pracht zeichnete die Sienesen vor allen Zeitgenossen aus.

* * *

Ueber Maltechnik und Farbengebrauch der alten Sienesen haben bereits Crowe und Cavalcaselle[1] eingehendere Untersuchungen angestellt. Heutzutage, nachdem die Uebermalungen noch zahlreicher

---

[1] «Geschichte der italienischen Malerei», D. A. Band 2, p. 207, und sonst.

geworden sind, ist es erklärlicher Weise noch viel schwieriger, als es damals schon war, durch Inaugenscheinnahme Authentisches über die von den alten Meistern angewandten Methoden zu berichten. Auf Grund persönlicher Untersuchungen, sowie jener der Verfasser der «Geschichte der italienischen Malerei» und solcher älteren Datums darf vielleicht Folgendes als feststehend gelten. Die altsienesischen Maler waren in technischen Dingen konservativ. Ihr Anschluß an byzantinische Arbeitsmanier ist unleugbar. Der plastische Auftrag, der Farbenreichtum, die häufige Verwendung von Gold erinnern an orientalische Art. Die Grundierung geschah mit weißer Kreideschicht. In der Zeichnung wurden die dünnen Konturen mit einer blassen Tinte ausgezogen. Nach der Klaruntertuschung erfolgte die Grünuntermalung. Gerade der Verdegrund ist für die sienesische Technik eminent charakteristisch. Diesem Verdegrund nun, der zugleich den Schatten bildete, wurden lichte Fleischtöne aufgelegt. Gewünschte Halbschatten wurden sorgfältig abgetönt. Lippen und Wangen wurden naturgemäß zu kolorieren versucht. Die Modellierung geschah mittelst reichlichen Auftrags pastos aufgesetzter Lichter. Die Verschmelzung der Farben muß wohl durch die Flüssighaltung der Grundierung ermöglicht worden sein. Die endliche Abstufung durch Lasuren, so scheint es, wurde ohne nötigen vorherigen Ueberzug transparenter Pigmente vorgenommen, denn das tiefe Verde — im Gegensatz z. B. zu Cimabues und anderer Florentiner blassem Verde — drang immer wieder durch. Sozusagen bei allen altsienesischen Bildern kann man konstatieren, daß die flüchtigen Tinten der Lasuren in der Zeit abgerieben sind und die grüne Untermalung überall hervortritt.

Bei den Freskogemälden der Lorenzetti und des Simone wurde häufig an Stelle der grünen Untermalung ein rötlich-brauner Ton vorgezogen. In Memmis Fresko zu San Gimignano sind die Schatten in lichtgrauem Ton, die Umrisse rot gegeben. Bei dem «Eremitenleben» im Campo Santo zu Pisa wurde auf weißem Grunde mit flüssigen ins Grün stechenden, grauen Schatten gearbeitet. Doch macht sich auch bei Pietro Lorenzettis Tafelbildern gelegentlich ein Abweichen von der sienesischen Technik und eine Beeinflussung durch die Florentiner geltend. So ersetzt er den dunkelgrünen Untergrund häufig durch eine lichtere Untermalung. Durch Festhalten an einen harmonischen Gesamtton und Verzicht auf detaillierte Kleinmalerei nähert er sich mehr den Florentinern als den Malern seiner Heimat. Doch hat man auch richtig erkannt, daß er den Idealen dieser letzteren wieder

in breiter Motivierung und kraftvollem Kolorit der Gewänder treu bleibt. — Die Zeichnung ist vielleicht bei Barna am genauesten, die Konturen sind bei ihm noch kräftiger und härter als selbst bei Pietro gegeben. In haarscharfer Detailbehandlung von Haupthaar und Bartlocken ließ sich allerdings Simone Martini von niemanden übertreffen.

Die Gewänder — so konnte man konstatieren — wurden mit einem Lokalton koloriert, der in den beschatteten Teilen tiefere, in den belichteten helle Lasuren erhielt. Und zwar — so stellten Crowe und Cavalcaselle weiter eine besondere Vorliebe der Sienesen fest — wirkte auf der weißen Grundierung besonders rot reflektierend; dunkelrote Schatten neben hell und gold gaben dem Kolorit wunderbare Klarheit. — Als an Stelle der älteren harten Temperatechnik vielfach Oelretouchen traten, verfügten die Sienesen bald über eine schier unendliche Zahl von Farbenwirkungen und koloristischen Abstufungen. Nur die Venetianer in ihrer besten Zeit haben diesbezüglich die sienesischen Meister erreicht. Der Sinn für Zusammenstimmung der Farben, daß sie auf das Auge des Beschauers nicht zu grell wirken, es nicht zu stumpf anmuten, war bei Sienas Malern besonders ausgeprägt. Daß die Sienesen, lichte Farben, oft reich mit Gold gemischt, besonders liebten, hängt wieder mit der Volksart zusammen. Auch in der Malerei sollte der Freude und Glanz am meisten schätzende sienesische Charakter Wiederschein finden. Sienesische Weichheit und Empfindsamkeit erhalten so ebenfalls koloristischen Ausdruck. Auffallend oft, besonders in der Madonnentracht, finden wir «blau über rot», verwendet. Nun stellt schon Altmeister Goethe, als er in seiner «Farbenlehre» auf die Gemütsstimmungen, welche die einzelnen Farben geben, zu sprechen kommt, fest, daß «rotblau und blaurot zu einer w e i c h e n und s e h n e n d e n E m p f i n d u n g stimmen». In den sienesischen Gemälden bedeutet in der Tat das Kolorit einen hochwichtigen zum Stimmungsganzen beitragenden Faktor.

VII.

SCHLUSS.

Der Einfluß der sienesischen Trecento-Maler auf die Entwickelung der italienischen Kunst.

Die Werke der großen sienesischen Meister des vierzehnten Jahrhunderts bedeuteten einen Höhepunkt für das italienische Kunstschaffen jener Zeit. Weit über die Grenzen der engeren Heimat hinaus war Sienas Künstlerruhm gedrungen. Berufungen sienesischer Kräfte nach allen Richtungen Italiens, selbst nach dem fernen Ausland hin bezeugen diese Tatsache. Nicht nur fremde Maler, die in sienesischen Werkstätten lernten, verbreiteten später, in ihre Vaterstadt zurückgekehrt, dort sienesische Art, sienesischen Stil, besonders auch Sienas in andere Städte berufene große Meister selbst, gaben dort oft für den weiteren Entwicklungsgang der Kunst in einschneidender Weise maßgebend werdende Anregungen. Und von diesen sienesischen Einwirkungen auf anderwärtige Kunstschulen gibt es sicherlich mehr und wichtigere als bisher gemeinhin angenommen wurde. Wie in anderen Beziehungen ist man auch hierin in übrigens begreiflicher Voreingenommenheit für Florenz der Schwesterstadt Siena nicht immer ganz gerecht geworden. Ueber den zweifellos bereits von Guido da Siena auch auf nicht sienesische Kreise ausgeübten Einfluß einleuchtende Hypothesen im einzelnen aufzustellen, reicht der derzeitige Stand der italienischen, das Duocento betreffenden Kunstforschung noch nicht hin.[1] Crowe und Dobbert haben wohl schon durch, auf richtiger

[1] Henri Delaborde in dem op. cit. meint: Que Cimabue n'a pas fait briller les premiers rayons de la peinture, que Cimabue n i l e p r e m i e r, ni le seul réformateur de la peinture italienne au 13ᵉ siècle. — Rosini in seiner »storia della pittura italiana« läßt Cimabue das Verdienst teilen mit Guido von Siena, Giunta von Pisa, Berlinghieri von Lucca und Margeritone von Arezzo.

Erkenntnis beruhende, gelegentliche Bemerkungen die hohe Bedeutung der sienesischen Frührenaissance-Maler in helleres Licht gerückt. Dem mögen sich hier zwei fein gefühlte Konstatierungen französischer Gelehrter anreihen, die sogar internationalen Einfluß der sienesischen Trecento-Meister feststellen möchten.

Pératé[1] erklärt: «. . . il y a autour de Sienne un rayonnement de pieuse tendresse, qui a illuminé Pise, Florence, Orviéto, L'Ombrie. Orcagna et Traini sont tout pénétrés de grace siennoise, et toutes ces petites écoles, qui aboutissent à la mystique, Ombrie, Fabriano, Gubbio, Foligno, d'autres encore, ont réçu la bonne nouvelle de Sienne. Gentile da Fabriano et Ottaviano Nelli, Allunno et Buonfigli, Pinturicchio et Pérugine, et Raphael même pendent quelques années, se sont souvenues de l'art siennois. Et nous retrouverons les traces hors d'Italie en Allemgane, en France, surtout d'Avignon jusqu'à Dijon, où le charme impérissable de Simone Martini a fait éclore de si fraiches œuvres.»

Und Berteaux[2] läßt sich folgendermaßen vernehmen: «. . . . Si l'on fait exception pour l'influence exceptionelle de Giotto, il est certain, que l'art siennois se répandit hors de la Toscana vers le sud comme vers le nord à Naples comme en Avignon avant l'art florentin.»

Was speziell die Wirksamkeit vor allem des Simone Martini und dann der anderen Sienesen in Avignon und Neapel, besonders im päpstlichen Palaste, resp. in der Kirche «Santa Maria di Donna Regina» angeht, so ist ihr ziemlich weitgehender Einfluß auf die damaligen und selbst nachfolgenden Maler der avignonesischen wie neapolitanischen Lokalschulen gut erkennbar.

Bei der geringen Bedeutung, zu der beide Kunstschulen nur gelangten, mag mir der sehr leicht zu bringende Nachweis hierfür aus Werken nordfranzösischer und süditalienischer Künstler erspart bleiben.[3]

Am einflußreichsten war Sienas Kunst natürlich in nächster Nähe der Stadt. Alle Orte der Provinz wie Asciano, Colle, Chiusi, Montalcino, Montepulciano und Pienza sind künstlerisch gänzlich ab-

---

[1] «Gazette des beaux-Arts», 1893, Duccio.

[2] «L'art siennois à Naples au 14e siècle», Revue Archéologique, 3 Serie, 36, 1900, p. 319.

[3] Auch andere sienesische Künstler wie Maler wirkten im sienesischen Geiste in Avignon und Neapel, so z. B. bekanntlich der Kupferschmied Giovanni di Bartolo in Avignon und der Bildhauer Tino di Camaino zehn Jahre in Neapel.

hängig von Siena. Besonders gilt das auch von dem damals in seiner Kunstbetätigung ganz hervorragenden San Gimignano.[1]

Sienas erste Kräfte schufen hier charakteristische Werke. Und als nach dem Ende von Sienas Blütezeit fremde besonders florentiner Künstler in San Gimignano arbeiteten — man denke an Benozzo Gozzoli, Piero Pollajuolo, Filippino Lippi, Domenico da Majano — hatten diese dort hinreichend Gelegenheit sich in sienesische Art zu vertiefen und dieselbe auf sich einwirken zu lassen. — Selbst in weiterer Entfernung ist oft der Städte Kunstentwickelung von Sienas Einfluß gar nicht zu trennen. Mögen für Arezzo nur zu einem sehr großen Teil sienesische Eigentümlichkeiten maßgebend geworden sein, so durfte in betreff Orvietos schon Crowe konstatieren, daß diese Stadt Siena «alles verdankt, was sie an Bildhauerwerk und Malerei hervorgebracht hat». — Ohne Siena undenkbar wäre die so unselbstständige Lokalmalerschule von Pisa. Hier waren vor allem die Fresken im Campo Santo eine Lehranstalt gleichsam für viele, für Einheimische und Fremde. Das unzweifelhaft Sienesische in den monumentalen Allegorien wurde an früherer Stelle erörtert. In diesen Kreis muß hier noch das Fresko mit dem «jüngsten Gericht» (s. Abb. 75, Taf. XLIX) eingefügt werden. Und zwar macht sich diesmal, abgesehen von dem Gemessenen und Symmetrischen, dem rituell Feierlichen der ganzen Komposition, sowie abgesehen von der Gewandbehandlung und den Motiven der Umrahmung, das speziell sienesische Element besonders in der Typisierung der Gestalten selbst, ihrer Gesichtsmodellierung und ihrem Gesichtsausdruck geltend. Eine solche hohe Anmut und zarte Lieblichkeit, wie sie die sechzehn heiligen Frauen der fünften Reihe der Seligen aufweisen, können nur sienesisch durchgebildeter Kunstempfindung ihre Entstehung verdanken. Haben die Allegorien vorzugsweise in gedanklicher, kompositioneller und vielleicht auch landschaftlicher Beziehung für Viele wertvolle Anregungen gegeben, so war bei dem «jüngsten Gericht» das Formale in erster Linie für weitere Kreise anziehend. — Wie viele Künstler der verschiedensten Gegenden haben hier gelernt! Jene Meister, welche die übrigen Campo Santo-Wände später bemalten, ein Benozzo Gozzoli, ein Andrea da Firenze, ein Francesco da Volterra, ein Spinello Aretino, ein Pietro Puccio, ein Antonio Veneziano, waren ja, um wenigstens

[1] Natale Baldoria bestätigt schon in «Monumenti artistici in San Gimignano» (Arch. Stor. d'Arte 3, 1890, p. 37): «... furono pittori Senesi, quelli, chi primi lavorano in San Gimignano sia nel fine del secolo 13, sia durante tutto il secolo 14, senza che mai vi sia comparso alcuno della scuola giottesca».

eine gewisse Einheit im Stil der Campo Santo-Fresken zu wahren, gezwungen, sich in Geist und Form der frühen, sienesisch empfundenen zu vertiefen. Was diese und andere Künstler hier lernten, wurde von denselben später zu Hause verwertet, dort hinwiederum weitere Kunstbeflissene sienesisch befruchtend. — Wie völlig abhängig die pisaner Lokalschule von Siena war, beweist schlagend die Darstellung von «Mariae Himmelfahrt» (s. Abb. 76, Taf. XLIX). Was die formale Durchbildung, den Typus von Jungfrau und Engeln, sowie die angewandten Motive angeht — mag nun Traini oder sonst ein Pisaner Zeitgenosse desselben der Maler sein — handelt es sich hier um eine ganz sklavische Anlehnung an gleichartige Kompositionen des Pietro Lorenzetti. Daß ein Sienese, Taddeo di Bartolo, im späteren Trecento der eigentliche Leiter der pisaner Lokalschule war, ist doch auch recht charakteristisch.[1]

Künstler zweier hier fürderhin nicht mehr zu berührender Städte, die sienesische Art nach ihrer Heimat verpflanzten, mögen an dieser Stelle noch Erwähnung finden: Barnaba da Modena und Giovanni da Milano. Ersterer beweist — man denke nur an seine Madonna mit Engeln im museo civico zu Pisa, die gut für ein sienesisches Produkt gelten könnte (s. Abb. 77, Taf. L), — daß jede Faser seiner Kunst rein sienesisch ist. Die Art der Komposition, Typik, Modellierung lassen uns bei dem ersten Blicke an Siena denken. Die Nachahmung von Duccio und Simone geht geradezu störend ins Kleinliche. Bei Giovanni da Milano konstatiert schon Crowe, daß er «in der Leuchtkraft seiner Farbe, in der lieblichen Bewegung seiner Frauengestalten, der Durchbildung und Breite seiner Gewänder und alles Kostüms» den sienesischen Einfluß niemals verleugnen kann. Welche Bedeutung hatten doch gerade für die lombardische, in Lionardo da Vinci ihren kunstgewaltigsten Ausläufer findende Malerschule, Kolorit, weibliche Anmut und Breite der Anlage besonders auch im Kostümlichen. Daß all dies Aufnahme sienesischer Motive bedeutet, ist eine für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst nicht zu unterschätzende Tatsache.

Es wurde schon berührt, daß Antonio Veneziano in Pisa Gelegenheit hatte, sienesische Einflüsse auf sich einwirken zu lassen. Schon früher sind in den Künstlerwerkstätten Sienas, wenn auch nur verein-

[1] Nino Pisanos plastische «Madonna del Latte» in «Sta. Maria della Spina» in Pisa ist sicher eine Imitation von der gemalten Ambruogio Lorenzettis in «San Francesco» zu Siena.

zelt, aus Venedig stammende Schüler aufzuweisen. Mögen auch die Kanäle, durch welche sienesische Kunstmotive nach Venedig übergeleitet wurden, meist unbekannt oder auch nicht allzu zahlreich sein, daß ein auffallender Zusammenhang gerade zwischen sienesischer und venezianischer Kunst besteht, ist unverkennbar. Gewiß bestehen Unterschiede. In den Gesichtstypen z. B. sticht die in Venedig beliebte rundliche, breite Bildung gegenüber der länglichen, ovalen sienesischen sicherlich ab. Und die Sicherheit in Modellierung des Nackten rührt zweifellos nicht von sienesischer Schulung her. Aber in der Leuchtkraft der Farben, im Reichtum koloristischer Möglichkeiten, in der Vorliebe für prächtige Gewandung, für Engelsjubel und besonders Engels-Musik, in dem ausgeprägten, immer wieder herrlich betätigten Sinne für anmutsvolle Gestaltung, zumal für Frauenschönheit, in der Neigung zum Zarten, Stimmungsvollen, vorzüglich auch in dem Hang zum Schwärmerischen, in all dem findet sich eine merkwürdige, beispiellos dastehende Uebereinstimmung zwischen sienesischer und venezianischer Kunstarbeit. In der Tat! keine anderen Malerschulen sind in ihrer Grundstimmung so identisch wie diese beiden! Man vergleiche nur Giorgiones gleichsam schwärmerisch-musikalische Bildschöpfungen, Carlo Crivellis Madonnen, — besonders jene mit dem reich angewandten «Blumenmotiv» in der Brera zu Mailand — Paolo Veroneses Kleiderprunk, der Bellini träumerisch holde musizierende Engel (s. Abb. 78, Taf. L) mit entsprechenden Leistungen sienesischer Trecento-Meister, eines Duccio, eines Simone Martini, eines Ambruogio Lorenzetti, — welche Harmonie in Empfindung und Kunstausdruck zugleich! Und noch einer interessanten charakteristischen Einzelheit sei gedacht: Sienas gewaltigstem Meister Pietro Lorenzetti verdankt man die Entstehung und künstlerische Fixierung der echt sienesischem Empfinden entsprechenden, an Aufwand von Himmelsglanz und Engelsjubel unüberbietbaren «Mariae Himmelfahrts»-Komposition. Und durch Venedigs größten Meister, Tizian, fand die Darstellung dieses Stoffes ihre künstlerisch denkbar höchste Vollendung. — Was hier die «Assunta» betreffend festgestellt wurde, kann verallgemeinert werden. Für die im Volkscharakter beider Volksstämme gemeinsam schlummernden Eigenarten und Stimmungselemente gebührt jedesmal den Sienesen, deren Kunstblüte in das Trecento fällt, das Verdienst der Erfindung und des Ersinnens des künstlerischen Ausdrucks für das innerlich Empfundene. Diese so von den Sienesen gepflanzten Keime wurden, nach dem allzufrühen Absterben der sienesischen Kunst, von den ungleich später zu hohem Aufschwung ge-

langenden Venezianern aufgenommen, sorgsam weiter entwickelt, endlich zur prächtigsten Entfaltung und höchsten Blüte gebracht. So fiel den Venezianern die dankbarere, fruchtbarere, zur Bewunderung hinreißendere Aufgabe zu, den Sienesen die schwierigere. Ohne den Einfluß anderer Schulen, speziell auch der paduanischen, auf Venedigs Kunstentwicklung schmälern zu wollen, darf man doch fragen: hätte es die venezianische Kunst je auf jenen Gipfelpunkt der Kunstblüte, den sie tatsächlich erreicht hat, gebracht, wenn ihr nicht sienesische Schöpfungsfähigkeit in allen sie betreffenden Atmosphären so grundlegend vorgearbeitet hätte? Mußten nicht gerade die Venezianer in der sienesischen Malerei des «Trecento» Edelsteine entdecken, die anders gearteten Kunstcharakteren vollständig verborgen blieben? — Möge man mehr als bisher, wenn man sich von Werken venezianischer Kunst begeistern läßt, auch den hierzu grundlegenden Sienesen einen Augenblick dankbaren Gedenkens weihen! —

Eine Schule, die ohne maßgebende sienesische Vorläufer schlechterdings undenkbar wäre, ist die umbrische. In Umbrien, dem niemals zu voller Selbständigkeit gelangenden, immer anderen botmäßigen, durch politische Schicksalsschläge schwer heimgesuchten Land, fehlte jede Grundlage, auf der sich eine eigene freie Kunst hätte aufbauen können. Wenn nun trotz Giottos epochemachender Fresken in «San Francesco» zu Assisi die umbrische Kunst sozusagen ausschließlich aus der sienesischen geboren wurde, so ist die Ursache wohl wiederum in erster Linie darin zu finden, daß Geistes-, Sinnes- und Charakterverwandtschaft zwischen Umbriern und Sienesen ungleich enger waren als zwischen Umbriern und Florentinern. Die Lokalschulen von Gubbio, Foligno, Fabriano und Perugia weisen ausnahmslos auf Siena als bei weitem wichtigste Bildungsstätte hin. Ottaviano Nellis «Madonna del Belvedere» in «Santa Maria Nuova» zu Gubbio mit ihren anmutigen Zügen und festlichen, hellen Farben, sowie alle die in echt sienesischer Empfindsamkeit und Zartheit sich bewegenden Kompositionen des Niccolo Alunno von Foligno lassen, in die Augen springend, Sienas Einfluß erkennen. Wie aber zeigt sich eine solche Einwirkung erst bei dem berühmtesten, frühen umbrischen Maler Gentile da Fabriano! Er nahm alle die Elemente, welche für sienesische Art charakteristisch sind, in seine Kunst auf. Man konstatiere das in seiner bekannten «Anbetung der heiligen drei Könige» in der Akademie zu Florenz. Der helle Ton, Glanz und Leuchtkraft des Kolorits, die reichhaltige Farbenskala, die Kleiderpracht, die epische Breite der Schilderung

besonders beim Gefolge der Könige, Architektur- und Landschaftsmotive sind direkt der sienesischen Kunst entlehnt.[1]

Was speziell den in der umbrischen Malerschule so vorzüglich ausgebildeten Sinn für Landschaft und Naturstimmung angeht, so sollte, wenn man das Herrliche hierin von den Umbriern Gewirkte anerkennt, nicht vergessen werden, daß hier an von Pietro Lorenzetti — z. B. in der Allegorie vom «Triumph des Kreuzes über die Sünde» — bahnbrechend Geschaffenes angeknüpft wurde. So lassen sich bei Pietro Perugino, zumal in dem reichen Anteil, den bei seinen Kompositionen die umgebende Natur an dem Stimmungsganzen nimmt, übrigens auch in der Gewandbehandlung und selbst in der Gesichtstypisierung der Christusfigur und seiner Frauengestalten, sienesische Einwirkungen nicht verkennen. Auch ein elegischer, larmoyanter Zug erinnert uns gelegentlich in seiner Kunst — man denke an das Fresko «Christus am Kreuz» in S. Maria Magdalena de Pazzi zu Florenz — an Siena. In Peruginos Werkstätte arbeitete in seiner Jugend Pinturicchio. Daß dieser Meister wiederholt in Siena und Umgebung tätig war und dort lernte, wurde schon im vorigen Kapitel berührt. Des Künstlers offenbare Neigung zu Farbenglanz, zu allem Heiteren und Prunkvollen, besonders auch zur Kleiderpracht, seine Vorliebe für ausführliches Schildern und für Genrehaftes zwangen ihn ja auch förmlich an sienesische Motive anzuknüpfen und dieselben zu verarbeiten. — Berücksichtigt man die schon vorhin erwähnte Tatsache, daß die umbrische Kunst sich so eigentlich aus der sienesischen heraus entwickelt hat, dann darf es nicht mehr Wunder nehmen, wenn man konstatiert, daß gerade das Essentielle und Anziehende Raffaelscher Kunst eine höchst mögliche Durchbildung sienesischer Kunstelemente bedeuten. In sienesisch durchwirkter, umbrischer Atmosphäre wuchs er auf. Ein Perugino war sein Lehrer. An von Pinturicchio Begonnenes hatte er im Vatikan später in dessen Geist weiter zu arbeiten. So verlieren sich die sienesischen Eindrücke in seinem Leben nie. In den Sibyllen, in «Santa Maria della Pace» zu Rom, sind sie leicht erkenntlich. Die Stanzen schmückte er mit Allegorieen, diesem Hauptstoffgebiet sienesischer Kunstbetätigung. An die Hülfeleistung an Raffaels Arbeiten im Vatikan von Kräften aus der sienesischen Provinz wurde schon früher erinnert. Und nun was Raffaels höchsten, nicht überbotenen Ruhm angeht: seine hinreißend schönen Madonnen —

---

[1] Nebenbei bemerkt, gehörte Gentile, der lange in Venedig arbeitete, wohl sicher zu denjenigen, die sienesischen Einfluß dort verbreiteten.

wären sie sicher geworden, was sie sind ohne die sienesische Vorarbeit? ohne Duccio, Simone Martini, Ambruogio Lorenzetti? — Hören wir darüber Dobbert:[1]

«Raffael hat diesen lieblichen, traumhaften, wehmütig lächelnden Zug seiner Madonnen in entzückender Weise zu geben gewußt. Wie groß aber auch der Unterschied zwischen diesen holdseligen Wesen und der mehr matronenhaft dargestellten Madonna Duccios ist, in der letzteren liegt bereits der Keim zu der ersteren. Duccio hat jenen sanften Ton angeschlagen, der in der sienesischen Schule fortklang, in die umbrische überging und dann in Raffaels Madonnen zu den lieblichsten Akkorden sich gestaltete.»

In welchem Maße endlich haben die großen sienesischen Trecentisten die Kunst von Sienas bedeutender Rivalin, von der Stadt Florenz beeinflußt? Daß in der spanischen Kapelle von Santa Maria Novella rein sienesischer Kunstausdruck eine Heimstätte fand, ist schon gelegentlich der Besprechung der dortigen Allegorieen betont worden. Hier hatten künftige Generationen hinreichend Gelegenheit sienesische Eigenarten auf sich übergehen zu lassen. Das gilt auch von den übrigen monumentalen Fresken daselbst, «Kreuztragung», «Christus in der Vorhölle», «Kreuzigung» (s. Abb. 79, Taf. LI) in ihrer rein historisch und breit schildernden Art, mit den erdrückend vielen Personen, dem Mitführen von Kindern nach der Richtstätte und sonst für Siena charakteristischen Kompositionsmotiven. Die «Himmelfahrt des Herrn» (s. Abb. 80, Taf. LI) mit ihren spezifisch sienesisch landschaftlichen Nuancen, Hügeln und Bäumen, dem Sienesischen in Gewandung, Typik und Frisur der Engel, die Ornamentik in der Umrahmung dieser Fresken, alle diese Darstellungen und Momente veranlaßten zur Entlehnung und Nachahmung. — Schon Giottos bedeutendste Schüler hielten es für selbstverständlich in sienesischen Werkstätten zu arbeiten und sich dort weiter auszubilden, so Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi und Spinello Aretino. Letzterer, der bereits 1384 für die sienesische Provinz arbeitete, ist noch 1407 in Siena nachweisbar. Und Gaddi, der fast ein viertel Jahrhundert in Giottos Werkstätte gearbeitet hat, verlor sich noch in der letzten Zeit seines Lebens dermaßen in sienesischer Art, daß wir in seinen spätesten Werken nur noch schwache Erinnerungen an Giotto entdecken. Recht sienesisch anmutende Arbeiten dieser florentiner Meister sind z. B. folgende jetzt in der Galerie zu Siena befindlichen Werke: Spinellos für die Kirche

[1] Dobbert und Dohme, «Kunst und Künstler», 2, I, p. 8.

von Monte Oliveto Maggiore gemalte «Krönung Mariae» Gaddis für die Pfarrkirche von Megagnano bei Poggibonsi im Jahre 1355 geschaffene «Madonna mit Engeln und Heiligen» und zwei ebensolche Marienbilder von Bernardo Daddi.

Haben nun aber auch diese Künstler zur Uebertragung sienesischer Stileigentümlichkeiten nach Florenz trotzdem wenig beigetragen, so ist das dahingegen bei einem anderen, größeren um so einschneidender geschehen, bei Orcagna. Es hieße bereits allgemein Anerkanntes nochmals breit treten, das von Neuem beweisen zu wollen. Crowe stellt schon fest: « . . . . Orcagna milderte die klassische Größe durch sienesische Anmut und Zartheit.» Und Dobbert führt aus: « . . . Die Holdseligkeit von Orcagnas Frauen würde man bei Giotto vergeblich suchen und ebenso den milden Geist, der aus den thronenden Christus und Maria zu uns spricht. Diese Vorzüge seiner Kunst werden dem Meister durch sein Verhältnis zur sienesischen Malerei sich ergeben haben. Den Werken Orcagnas sieht man an, daß er die giotteske Formensprache durch Einführung sienesischer Elemente milderte, weicher, anmutiger machte.» Bei dem durch ernste Milde des Ausdrucks und farbentechnische Uebereinstimmungen nach Siena hinweisenden Maler aus dem Kamaldulenser-Orden, Lorenzo Monaco, hat Franz Xaver Kraus schon in seiner Geschichte der christlichen Kunst, im Speziellen: in der Behandlung der Augen und der Gewandungen, sienesische Einflüsse erkannt. Schreiber dieses hat dann in seinem Buche über den von dem Kamaldulenser auch wohl beeinflußten Dominikanermaler erweiternd konstatiert, daß bei Lorenzo auch «ein reiches, episch-schilderndes Element, eine gewisse Prachtliebe, Motive z. B. in Haltung und Stellung des Christkindes auf dem Schoße der Mutter» auf Siena zurückgehen. — Das innige, seine ganze Kunst völlig durchdringende Verhältnis des eben erwähnten Dominikaner-Künstlers, des fra Giovanni Angelico da Fiesole, zu Siena ergab sich dann dem Verfasser dieses als ausgesprochenste Frucht seiner Angelico-Studien.[1]

In dem angeführten Buche durfte ich z. B. folgendes konstatieren: «Wenn die florentiner Kunst später von einem Wuchtigeren, Derberen zu einem Gemäßigteren, Ansprechenderen, sozusagen von einem dunk-

[1] cf. Walter Rothes: «die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae», ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. (Heitz, Straßburg, 1902. Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XII, mit 24 Abbildungen auf 12 Lichtdrucktafeln) pp. 10 ff., 31, 44, 46 und sonst. — Ueber Lorenzo Monaco, cf. ebenda, p. 13.

leren zu einem helleren Ton vielfach überging, so dürfte die ihrerseits von den Sienesen so stark beeinflußte Kunst des fra Giovanni hierfür vielleicht einen Faktor mit abgegeben haben, der bei kunstwissenschaftlicher Betrachtung dieses Stadiums der florentiner Kunst nicht übersehen werden darf.» In der Tat! Kopfform und Typus Christi, Mariae und der Heiligen des fra Angelico, sehr zahlreiche kompositionelle Motive, «seine meist schlanken, schmächtigen Gestalten, das Leichte Graziöse, Schwebende, besonders bei seinen Engeln in Haltung und Bewegung, die langgezogene, durch bauschige, zu bewegte Faltengebung nicht beunruhigte Gewandung in ihrem linear so schönen, harmonischen Fluß, die Vorliebe für reiche und prächtige Gewänder, für blühendes Gefilde, für Blumenpracht, der Farbenreichtum, die helle, gleichsam festliche Tönung —, wer dächte dabei nicht zuerst an die Bilder der «Krönung Mariae», und des «jüngsten Gerichtes»? — alles dies sind Elemente, für die sich Vorbilder und Anklänge weit mehr in Siena als in Florenz finden lassen.» — Wie die Kunst des Schülers dieses frate, des Benozzo Gozzoli, in sienesische Art förmlich hineinwuchs, das zu berühren, bot sich schon wiederholt Gelegenheit. Brachte ihm indirekt schon fra Angelico sienesische Eindrücke bei, so hatte er in Pisa, Siena, San Gimignano noch genug Muße sich in sienesische Auffassung zu vertiefen. Er, der große Epiker, der ausführliche Erzähler unter den florentiner Meistern, der «Kinder»-Maler, der Liebhaber des Genremäßigen, der in seinen Fresken im Campo Santo zu Pisa, in «San Agostino» zu San Gimignano, im Zug der h. drei Könige in der Kapelle des Palazzo Riccardi zu Florenz, gelegentlich auch vor Drastischem nicht zurückschreckt, verdankt doch alles für seine Kunst Charakteristische und dieselbe interessant Gestaltende Siena. — Kam ferner für das volkstümliche Element, das fra Filippo Lippi in der florentinischen Kunst einbürgerte, die Anregung nicht aus Siena, wo lebendige Volksbewegung und Genre, sowie Schlicht-Natürliches schon vorher künstlerischen Ausdruck gefunden hatten? Man vergegenwärtige sich noch dieses Malers sienesisch anmutende «Krönung Mariae» in der Akademie zu Florenz, die hier über den Thron sich neigenden Engel, den Reichtum an Blüten, an Blumen, die vielen Lilien, die rosenumkränzten Engelköpfe, die knieenden Kinder im Vordergrunde, gar das angewandte Spruchbandmotiv. Wie echt sienesisch! Den Beweis, daß der in farbentechnischer Beziehung an Stelle des in Florenz herkömmlichen dunklen Tons seinen Gemälden durchgängig einen hellen gebende Alessio Baldovinetti hierin ihm zuteil gewordener sienesischer

Schulung —, die auch in kompositionellen Motiven ihm anzumerken ist — folgt, führte bereits mit Glück der Engländer Douglas.[1]

Und endlich sei noch des sympathischen Schwärmers unter den florentiner Künstlern, des «Träumers», des «Dichters» unter den Malern, wie man ihn wohl nannte, des Botticelli, gedacht. Die ganze empfindsame gleichsam erträumte Atmosphäre, in der sich sein künstlerisches Gestalten bewegt, ist doch so unflorentinisch, so unleugbar sienesisch! — Wer könnte, — abgesehen davon, daß Botticelli in seiner Neigung zu Allegorien, in dem von ihm beliebten Aufgebote großer Volksmassen bei Gelegenheiten, wo es irgend angeht, an Siena erinnert — in seinen gemalten «Gedichten» und «Träumereien», besonders in dem Anblick seiner schmachtenden Madonnen und entzückend schwärmerischen Engelsköpfe sich versenken, ohne daß er unwillkürlich an Simone Martini dächte? Dieser war das für jenen geschaffene, ihn unwiderstehlich mit suggestiver Kraft anziehende Vorbild. Die drei übrigens auch an Ambruogio Lorenzetti gemahnenden Madonnen in der National-Galerie zu London, aus dem Hause Canigiani in der Akademie zu Wien, mit einem Engel und dem kleinen Johannes in der Gemäldegalerie zu Turin, die Madonna del Passeggio im Pittipalast zu Florenz, die des Rundbilds in den Uffizien ebenda — zeigen sie nicht alle — in ihrem Empfinden auf ein Höchstes gesteigert — das von Simone wiedergegebene «Schwarm- und Traummotiv»? Mögen das Schwelgen in Blumen- und Rosenpracht,[2] das enge Sich-Schmiegen der Engel um den Thron der Madonna, ein Motiv, wie das Auseinanderhalten der Vorhänge eines Baldachins durch Engel, Engel-Reigen und Engel-Musik, helle Tönung, lichte Farben auch durch Vermittelung eines fra Angelico, eines fra Filippo Lippi, eines Baldovinetti auf Botticelli überkommen sein, im Essentiellen seines künstlerischen Wirkens, in der künstlerischen Fixierung seines starken Gefühlsausdrucks verbindet den Meister eine gerade, ungebrochene Linie direkt mit Simone Martini. Das Träumerische bei diesem steigert sich bei jenem bis zu völliger Traumverlorenheit, das sanft Schwärmerische in den Werken des Sienesen bei dem Florentiner bis zum gänzlichen

---

[1] Fra Angelico und die Sienesen haben nach Douglas in seiner bei Bell and Sons, London 1900, erschienenen Abhandlung, auf Baldovinettis Werdegang am meisten eingewirkt.

[2] Man erinnere sich betreffend dieser und anderer sienesischer Motive der «Madonna mit den vielen Engeln», «mit den beiden Johannes» im Berliner Museum, der «Krönung Mariae» und der «thronenden Madonna» in der Akademie zu Florenz, u. s. f. Nur sehr wenige überhaupt der zahlreichen Kompositionen des Meisters erinnern nicht wenigstens in dieser oder jener Beziehung an Siena.

in Schwärmerei Versinken. Manchmal wirkt übrigens bei Botticelli ein überschwengliches Uebermaß weniger eindrucksvoll und edel als weises Maßhalten in der Kunst Simone Martinis.[1]

Nicht nur Maler, auch Bildhauer von Florenz stehen unter sienesischem Einfluß. Die Pollajuoli entlehnten der Kunst Sienas so manches Motiv. Das ist nicht zu verwundern, da Piero Pollajuolo längere Zeit in der sienesischen Provinz weilte.

Beide Pollajuoli waren zu gleicher Zeit Goldschmiede, Bronzegießer und Maler. So wurden zuerst in den Gemälden, dann aber auch unversehens in den plastischen Arbeiten sienesische Motive übernommen. Die berühmten sienesischen Maler nämlich weit mehr als die dortigen Bildhauer erschienen — hauptsächlich in kompositionellen Motiven — den florentiner Plastikern nachahmenswert. Ein interessantes Beispiel dafür, wie selbst Pietro Pollajuolo, der sonst wenig zu sienesischer Kunstauffassung hinneigte, sich trotzdem Sienas Einflüssen nicht ganz entziehen konnte, bildet dieses Meisters «Krönung Mariae» in der Kollegiatkirche zu «San Gimignano» (s. Abb. 81, Taf. LII). Nicht allein die schwebenden, musizierenden, vielfach verzückt blickenden Engel, auch die länglich gestalteten, ekstatisch nach oben schauenden Heiligen verraten sienesische Einwirkung. Daß die Wolke, auf der Christus und Maria thronen, über einem Kelchglase schwebt, das sich auf ein Seraphimköpfchen stützt, während zwei andere es umflattern, ist eine früher schon von uns vermerkte, echt sienesische Erfindung. — Um nun nur mit einem kurzen Hinweis die allerhauptsächlichsten florentinischen Bildhauer zu erwähnen, sei daran erinnert, wie die Kunst eines Ghiberti, eines Donatello, der della Robbia von sienesischen Elementen durchdrungen ist. Ghiberti mit seinem Sinn für Anmut, Rhythmus und linearer Schönheit verdankt so gut wie Orcagna das Wesentliche seiner Art Siena. Donatello hat in einer ganzen Anzahl seiner ansprechendsten Arbeiten sienesische Motive mit Glück verwendet, zumal bei Behandlung von Engeln, der Madonna, des Jesuskindes und des Verhältnisses derselben zueinander. Und mutet uns nicht noch seine späte, für ihn ganz ungewohnt zart empfundene «Verkündigung» in «Santa Croce» an, wie eine in Plastik umgesetzte gemalte der großen sienesischen Meister des Trecento? — Und nun denke man gar an die della Robbia, an den Rhythmus und harmonischen Linienfluß in Lukas anmutigen Reigen tanzenden und

---

[1] Daß selbst der «urflorentinische» große Michelangelo an sienesische Motive gelegentlich angeknüpft haben mag, wurde früher berührt.

musizierenden Knaben und Mädchen für die Orgeltribüne des florentiner Doms (s. Abb. 82, Taf. LII), an die Lieblichkeit und fromme Milde der zahlreichen Madonnen, Engel, Putten, Seraphimköpfchen und entzückenden Jesuskinder, an den schwärmerischen Ausdruck der Heiligen, das Weiche, fast Weibliche in den Männertypen, viele kompositionelle Nuancen in dieser Meister Bildwerke, kommen uns dann die della Robbia, die sozusagen alle längere und kürzere Zeit in Siena tätig waren, nicht eher wie eine nach Florenz verpflanzte, sienesische Künstlerfamilie vor? —

Im Vorhergehenden sind nun ebensowenig alle in der florentiner Kunst sich geltend machenden sienesischen Einflüsse erschöpfend aufgezählt worden, wie auch nicht sämtliche italienische Lokalschulen, in welchen sienesische Kunstelemente verwertet wurden, erwähnt sind. Nur in Andeutungen gleichsam, aber für die Erkenntnis der Richtigkeit genügend, sollte die hohe Bedeutung der sienesischen Trecento-Maler für die Entwickelung der ganzen italienischen Kunst bewiesen werden. Man darf kühn feststellen: Durch sienesische Einwirkungen haben die meisten Kunstschulen Italiens — auch die von Florenz — eine ganz neue Richtung erhalten, oft die, in welcher sie allein später Hervorragendes leisteten. So wurde aus dem Geiste von Sienas größten Malern heraus, noch lange nach ihrem Tode, außerhalb der Grenzpfähle ihrer engeren Heimat Unsterbliches geboren.

HAUPTSÄCHLICHSTE LITERATUR.

Bacci, Peleo, »Coppo di Marcoaldo e Salerno di Coppo, pittori Fiorentini del M. C. C.« — L'Arte, III, 1900, p. 32 ff.

Baldoria, Natale, »Monumenti Artistici in San Gimignano«; — Achiv. Stor. d'Arte, III, 1890, p. 35 ff.

Bertaux, Emile, »Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel secolo XIV.« (Documenti per la storia e par le arte e le industrie delle provincie Napoletane.) Nuova serie, vol. I, Napoli 1899.

— — »L'Art Siennois à Naples au XIV siècle«, Revue Archéologique, 36, 1900, p. 313 ff.

Borghesi, L. e Bianchi, L., »Documenti Nuovi per la Storia del arte Senese, appendice alla raccolta dei documenti publicata dal Comm. Gaetano Milanesi (con prefazione di A. Lisini).« Siena, Enr. Torrini, 1898.

Brogi, F., »Inventario Generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena«, Siena, Nava, 1897.

Brown, Wood, »Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella«. Repertor. f. Kunstwissensch. XXIV, 1901, p. 127.

Carocci, »Decorazioni ornamentali nel pavimento del Duomo di Siena«. Arte Ital. Dec. ed Ind. Juni, 1895.

Crowe und Cavalcaselle, »Geschichte der italienischen Malerei«. Deutsche Ausgabe. Band I und II.

Delaborde, Henri, »Les origines de la peinture Italienne avant Giotto«. Revue des deux mondes, 15 Sept. 1866.

Dobbert und Dohme, »Kunst und Künstler«. Band II.

Ellon, »Tavolette depinte della Bicchierna di Siena, che si conservano nel museo di Berlino. (Estr. dal Bull. Senese di Storia Patria, anno II) Siena 1895.

Hobbart, Cust., M. A., »The pavement of the masters of Siena«. London, Bell, 1901.

Lazerri, Editori. »Siena ed il suo territorio«. Siena 1862.

Milanesi, Gaetano, »Documenti per la storia del arte Senese«, III Bände, Siena. Porri 1854.

— — »Sulla storia civile et artistica Senese«. Siena 1862.

Muentz, Eugène, »Firenze e la Toscana. (IV: Siena) Milano 1899.

Paoli, Editori, »Le tavolette depinte della Bicchierna e della Gabella nel Achivio di Stato di Siena«. Siena, 1891.

Pecori, »Storia della terra di San Gimignano«. Firenze 1853.

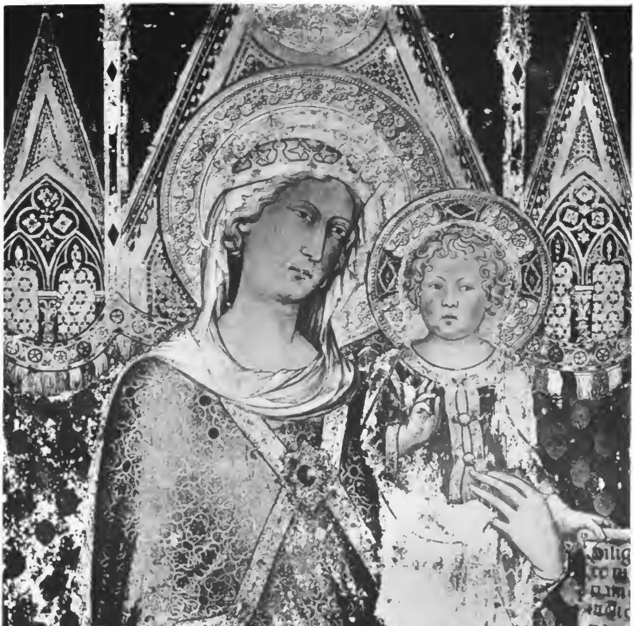
Pératé, »Etude sur la peinture Siennoise«, I, »Duccio«. Gazette des Beaux-Arts, 1893, II, p. 89 ff., 177 ff.

Richter, Luise, M., »Siena«, Seemann, Leipzig und Berlin, Berühmte Kunststätten, Nr. 9, 1901.
Schubring, Paul, »Pisa«. Seemann, Leipzig und Berlin, berühmte Kunststätten. Nr. 16, 1902.
Supino, J. B., »Il trionfo della morte ed Il Giudizio Universale nel Campo Santo di Pisa«. Ach. Stor. d'Arte, VII. 1894, p. 21 ff.
Thode, Henry, »Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien«. Berlin, Grote, 1885.
— — »Studien zur italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert«. im Rep. f. Kw. Band XI (1888) und Band XIII (1890).
Ugurgieri, Isidoro, »Le Pompe Sanese o vera relazione delli Huomini e delle Donne Illustre di Siena e suo stato«. Pistoia, Fortunati, 1649.
Valle, della »Lettere Sanese«.
Vasari, (Editio Milanesi) »Vite« Band I und II.

Für weiter abliegende, gelegentlich herangezogene Literatur siehe die Fußnoten unter dem Texte.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS.

TAFELN.



Photographie von Lombardi, Siena.

1. SIMONE MARTINI: MADONNA (Detail).
Siena: Palazzo publico.



Photographie von Lombardi, Siena.

2. MADONNA: ALTSIENESISCHE ARBEIT IN BYZANTINISCHER ART.
Siena: Opera del Duomo.



Photographie von Lombardi, Siena

4. ART DES GUIDO DA SIENA: MADONNA.
Siena: Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz.

3. GUIDO DA SIENA: MADONNA.
Siena: Palazzo Communale.



Photographie von Lombardi, Siena.

5 GILIO DI PIETRO · MADONNA. Siena · Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz

9. DUCCIO · MADONNA MIT HEILIGEN.
Siena: Akademie.



Photographie von Brogi, Florenz.

6. DUCCIO: MADONNA RUCCELLAI.
Florenz: Santa Maria Novella.



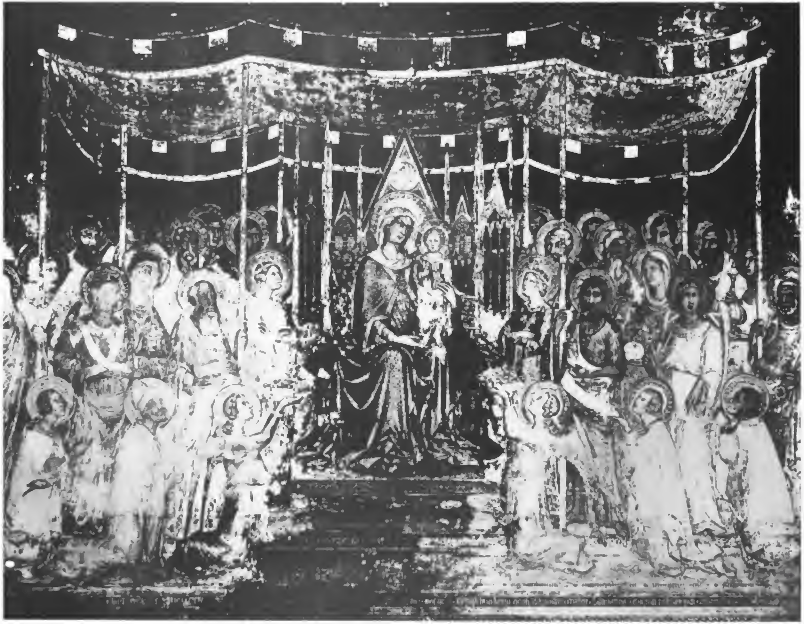
Photographie von Alinari, Florenz.

7. DUCCIO THRONENDE MADONNA
Siena: Domopera.



Photographie von Alinari, Florenz.

8. DUCCIO DI BUONINSEGNA: THRONENDE MADONNA (Detail).
Siena. Domopera.



Photographie von Lombardi, Siena.

10. SIMONE MARTINI: MADONNA MIT HEILIGEN
Siena: Palazzo publico.



Photographie von Alinari, Florenz.

11. AMBRUOGIO LORENZETTI. MADONNA DEL LATTE.
Siena: San Francesco.



Photographie von Lombardi, Siena.

13. AMBRUOGIO LORENZETTI: THRONENDE MADONNA. Siena.



Photographie von Alinari, Florenz.

12. AMBRUOGIO LORENZETTI: MADONNA MIT HEILIGEN UND »PIETA«.
Siena, Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz.

13. LIPPO MEMMI. THRONENDE MADONNA (Detail). San Gimignano. Palazzo publico.



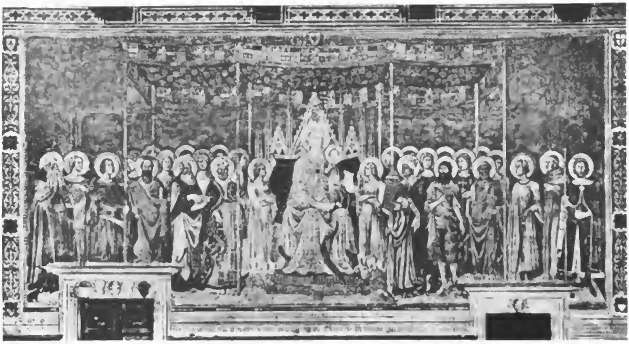
Photographie von Alinari, Florenz.

14. PIETRO LORENZETTI. MADONNA MIT HEILIGEN.
Arezzo: Santa Maria della Pieve.



Photographie von Alinari, Florenz.

17. BARNA: MADONNA MIT ZWEI STIFTERN, ZWEI HEILIGEN UND ZWEI ENGELN.
Siena: Santa Maria dei Servi.



Photographie von Alinari, Florenz.

16. LIPPO MEMMI: THRONENDE MADONNA.
San Gimignano: Palazzo publico.



Photographie von Alinari, Florenz.

18. SANO DI PIETRO: MADONNA.
Siena: Oratorio di S. Bernardino.



Photographie von Lombardi, Siena.

20. MARIÄ GEBURT



Photographie von Alinari, Florenz

19. MATTEO DI GIOVANNI: MADONNA VOM SCHNEE.
Siena: Santa Maria delle Nevi.



Photographie von Alinari, Florenz.

21. SASSETTA: MARIÄ GEBURT.
Asciano: Kollegiatkirche der heil. Agatha.



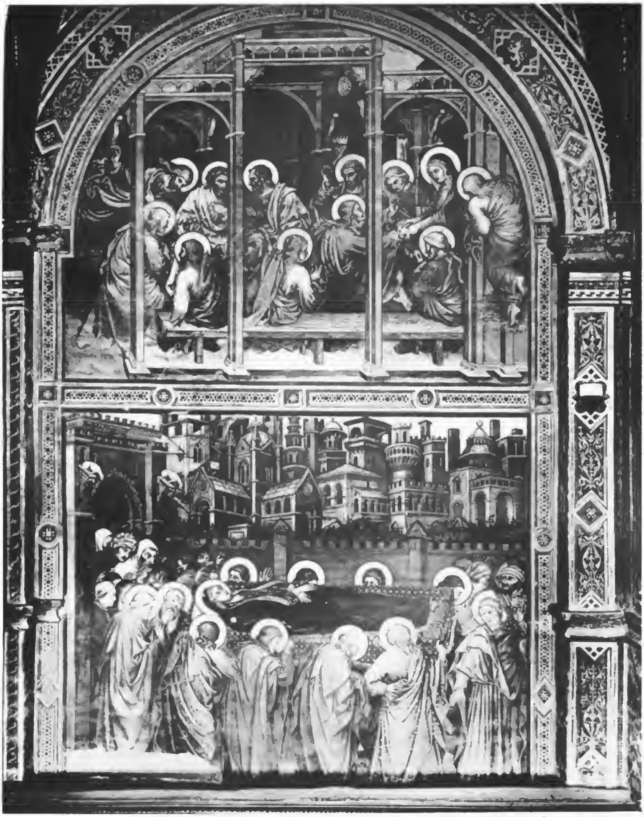
Photographie von Alinari, Florenz.

22. AMBRUOGIO LORENZETTI: VERKÜNDIGUNG MARIÄ.
Siena: Akademie.



Photographie von Brogi, Florenz.

23. SIMONE MARTINI UND LIPPO MEMMI: VERKÜNDIGUNG MARIÄ.
Florenz: Uffizien.



Photographie von Lombardi, Siena

24. TADDEO DI BARTOLO: KRANKENBESUCH DER APOSTEL UND BEGRÄBNIS MARIENS.
Siena: Palazzo publico: Kapelle.



Photographie von Lombardi, Siena.

25. TADDEO DI BARTOLO: TOD MARIENS UND LEICHENFEIER.
Siena Palazzo publico: Kapelle.



Photographie von Lombardi, Siena.

26. PIETRO LORENZETTI: MARIÄ HIMMELFAHRT.

Siena: Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz.

27. GIOVANNI DI PAOLO: MARIÄ HIMMELFAHRT.

Asciano: Kollegiatkirche der heil. Agatha.



28. Photographie von Alinari, Florenz.



29. Photographie von Alinari, Florenz.

28. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: KRÖNUNG MARIÄ. Siena, Akademie.
29. BERNARDINO FUNGAI: »KRÖNUNG MARIÄ.« Siena, Servitenkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

30. FRA ANGELICO DA FIESOLE: CHRISTI GEBURT.
Florenz: San Marco.



Photographie von Alinari, Florenz.

31. FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: CHRISTI GEBURT.
Siena: Akademie.

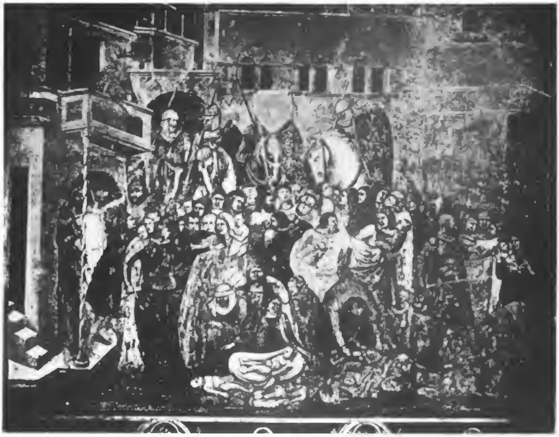


33 Photographie von Lombardi, Siena



32 Photographie von Alinari, Florenz.

32. BARNA: ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE. San Gimignano: Kollegiatkirche.
33. BARTOLO DI FREDI: ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE. Siena: Akademie.

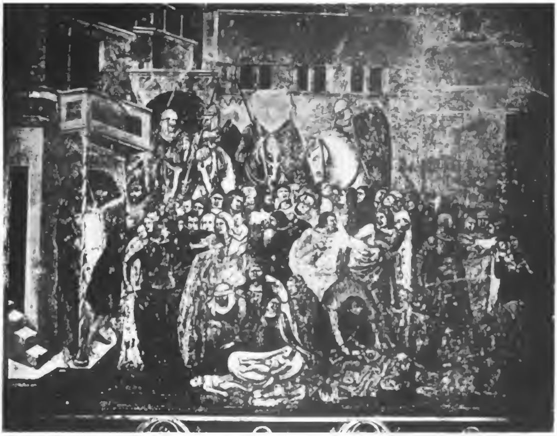


34 Photographie von Alinari, Florenz



35. Photographie von Lombardi, Siena.

34. AMBRUOGIO LORENZETTI: ERMORDUNG DER UNSCHULDIGEN KINDLEIN.
Siena: Servitenkirche.
35. BARNA: ERMORDUNG DER UNSCHULDIGEN KINDLEIN.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



34. Photographie von Alinari, Florenz.



35. Photographie von Lombardi, Siena.

34. AMBRUOGIO LORENZETTI: ERMORDUNG DER UNSCHULDIGEN KINDLEIN.
Siena: Servitenkirche.
35. BARNA: ERMORDUNG DER UNSCHULDIGEN KINDLEIN.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz

36. MATTEO DI GIOVANNI: ERMORDUNG DER UNSCHULDIGEN KINDLEIN.
Siena: San Agostino.



Photographie von Lombardi, Siena.

37. BARNA: DER ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Lombardi, Siena.

34. BARNA: HOCHZEIT ZU CANA.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Lombardi, Siena.

39. BARNA: VERKLÄRUNG.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

40. DUCCIO: DOMBILD.

Einzug in Jerusalem. Fußwaschung. Abendmahl. Judas erhält seinen Lohn. Predigt von der Liebe.



Photographie von Lombardi, Siena.

41. BARNA: VERRAT DES JUDAS.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Lombardi, Siena.

43. BARNA: CHRISTUS AM ÖLBERG.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

42. DUCCIO: DOMBILD.
Judaskuß. — Ölberg-Szene.



Photographie von Lombardi, Siena.

47. BARNA: GEISSELUNG.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Lombardi, Siena.

44. BARNA: JUDASKUSS.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

45. DUCCIO: DOMBILD.

Jesus vor Kaiphas: Backenstreich.
I. Verleugnung Petri.

Verspottung mit III. Verleugnung Petri.
Kaiphas zerreißt sein Gewand und II. Verleugnung Petri.

Pilatus antwortet den Juden.
Pilatus fragt Christus aus.



Photographie von Alinari, Florenz.

46. DUCCIO: DOMBILD.

Jesus im weißen Kleide verspottet. Geißelung. Kreuztragung.

Jesus vor Herodes. Dornenkrönung. Pilatus wäscht seine Hände.



Photographie von Lombardi, Siena.

48. BARNA: KREUZTRAGUNG.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

49. DUCCIO: DOMBILD KREUZIGUNG.



Photographie von Lombardi, Siena.

50. BARNA: KREUZIGUNG.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari, Florenz.

51. KRUZIFIXUS MIT HEILIGEN. (Giotto-Schule; fälschlich dem Barna zugeschrieben.)
Arezzo: Kathedrale.



53 Photographie von Alinari, Florenz.



52 Photographie von Lombardi, Siena.

52 DUCCIO: KREUZABNAHME. Siena: Opera del Duomo.

53 SODOMA: KREUZABNAHME. Siena: Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz.

54. DUCCIO · DOMBILD.

Grablegung.
Kreuzabnahme.

Die heiligen Frauen am Grabe.
Christus in der Vorhölle.

Christus erscheint den Jüngern von Emaus.
Noli me tangere.



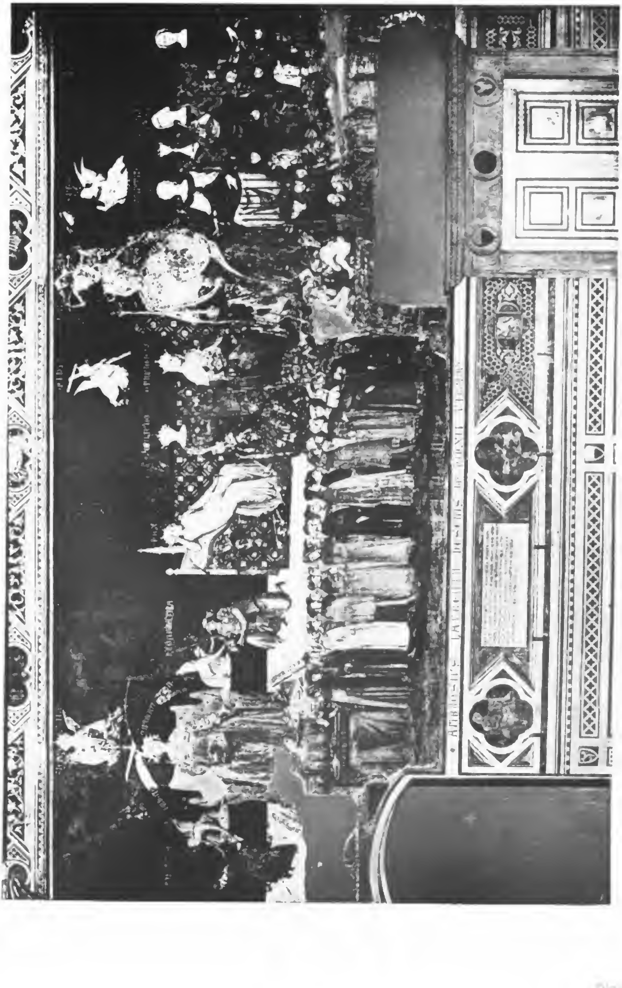
Photographie von Lombardi, Siena.

56. GIOVANNI DI PAOLO: JÜNGSTES GERICHT (Detail). Siena: Akademie.



Photographie von Alinari, Florenz.

57. AMBRUOGIO LORENZETTI: GUTE REGIERUNG (Detail: drei Tugenden). Siena: Palazzo publico.

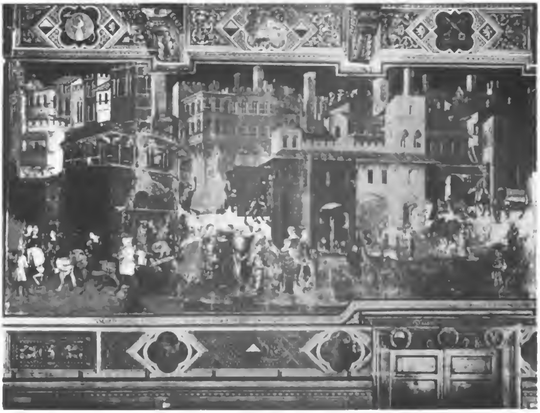


Photographie von Alinari, Florenz.

36. AMBROGIO LORENZETTI: ALLEGORIE DER GUTEN REGIERUNG.
Siena: Palazzo publico.



58. Photographie von Alinari, Florenz.



59. Photographie von Alinari, Florenz.

58. AMBRUOGIO LORENZETTI: GUTE REGIERUNG (Detail: Pax).
Siena: Palazzo publico.
59. AMBRUOGIO LORENZETTI: DIE FOLGEN DES GUTEN REGIMENTS.
Siena: Palazzo publico.



64. Photographie von Alinari, Florenz.



65. Photographie von Brogi, Florenz.

64. AMBRUOGIO LORENZETTI: DIE FOLGEN DES BÖSEN REGIMENTS.
Siena: Palazzo publico.
65. ALLEGORIE DER STREITENDEN UND TRIUMPHIERENDEN KIRCHE (Detail).
Florenz: Santa Maria Novella: Spanische Kapelle.



61. PIETRO LORENZETTI TRIUMPH DES KREUZES ÜBER DIE SÜNDE.
Siena : Akademie.



62. PIETRO LORENZETTI: TRIUMPH DES TODES.
Siena: Akademie.

Photographie von Lombardi, Siena.



Photographie von Lombardi, Siena.

62. PIETRO LORENZETTI: TRIUMPH DES TODES.
Siena: Akademie.



Photographie von Brogi, Florenz.

63. TRIUMPH DES TODES (linke Hälfte).
Pisa, Campo Santo.



64. TRIUMPH DES TODES (rechte Hälfte) links und rechts vom Beschauer genommen.
Pisa: Campo Santo.



67. Photographie von Lombardi, Florenz.



66. Photographie von Brogi, Florenz.

66. ALLEGORIE DER STREITENDEN UND TRIUMPHIERENDEN KIRCHE (anderes Detail). Florenz: Santa Maria Novella: Spanische Kapelle.

67. SCHULE DES PIETRO LORENZETTI: SANKT MICHAEL MIT ANTONIUS ABBAS UND JOHANNES DEM TÄUFER. Siena: Akademie.



Photographie von Lombardi, Siena.

68 SIENESISCHE ART: ENGELSGLORIE (II) TRECENTO.



Photographie von Lombardi, Siena.

69. SIENESISCHE ART: ENGELSGLORIE (I) TRECENTO.



Photographie von Lombardi, Siena.

72. LEGENDE DER KREUZAUFFINDUNG (Kaiser Heraklius überbringt es). Siena. Domopera.



Photographie von Lombardi, Siena.

70. ART DES DUCCIO DI BUONINSEGNA (ALTARBILD: HEILIGE.

Siena: Akademie.



Photographie von Brogi, Florenz.

71. SIMONE MARTINI. DER SELIGE AGOSTINO NOVELLO UND VIER EPISODEN AUS SEINER LEGENDE.
Siena: San Agostino.



73 Photographie von Alinari Florenz.



74 Photographie von Alinari, Florenz.

73. DIE SIBYLLE WEISSAGT DEM KAISER AUGUSTUS DIE ANKUNFT JESU CHRISTI.
Siena: Bruderschaftskirche von Fontegiusta.

74. SIMONE MARTINI: REITERBILD. Siena: Palazzo publico.



Photographie von Brogi, Florenz.

75. DAS JÜNGSTE GERICHT. Pisa: Campo Santo.



Photographie von Brogi, Florenz.

76 MARIÄ HIMMELFAHRT.
Pisa. Campo Santo.



77. Photographie von Brogi, Florenz.



78. Photographie von Alinari, Florenz.

77. BARNABA DA MODENA: THRONENDE MADONNA.
Pisa: Museo Civico.
78. DREI ENGEL VOM BILDE DER THRONENDEN MADONNA VON GIOV. BELLINI.
Venedig: Akademie.



Photographie von Brogi, Florenz.

79. KREUZTRAGUNG KREUZIGUNG CHRISTUS IN DER VORHÖLLE.
Florenz: Santa Maria Novella, Spanische Kapelle



Photographie von Brogi, Florenz.

80. CHRISTI HIMMELFAHRT.
Florenz Santa Maria Novella, Spanische Kapelle.



Photographie von Alinari. Florenz.

81. PIERO DEL POLLAIUOLO: KRÖNUNG MARIÄ.
San Gimignano: Kollegiatkirche.



Photographie von Alinari. Florenz.

82. LUCA DELLA ROBBIA: KINDERREIGEN.
Florenz: Dom-Museum.